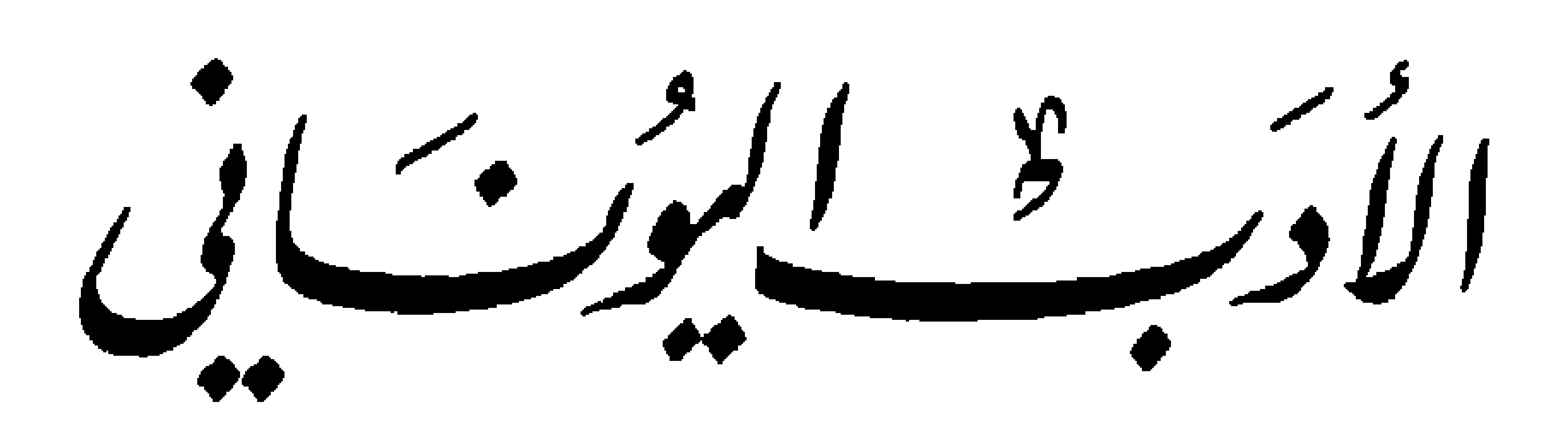
فرنان روبير

الأدب اليوناني

ترجمة
هنري زغيب

الأدب اليوناني

فرنان روبير
استاذ في السربون



ترجمة
هنري زغيب

منشورات عويدات
بيروت . باريس

الطبعة الأولى ١٩٨٣

المقــدمــة

عن الألسنية ، أن روابط قربى كانت تجمع أكثر الشعوب ، ذات حقبة ، في وطن واحد مترامي السهول ، يمارسون فيه تربية المواشي . لكنهم ، في ما بعد ، توزعـوا على عدة بقـاع : من الأموريك (بريتانيا ـ غربـي فرنسـا ـ شبـه جزيرة بـين المانش والأطلنطيك) الى الهند ، ومن ايجيه الى سكاندينافيا .

هـذه الأسرة الهنـدو ـ أوروبية الكبـيرة ، انفصـل عنهـا الهيلينيون ، على دفعـات متتـالية ، واستوطنـوا شبـه الجـزيرة اليونـانية ، وجـزر الأرخبيل ، ثم الساحـل الغربـي من الأناضول .

الدفعات الأولى ، أتت من الشمال أو الشرق بدءاً من القرن العشرين قبل المسيح ، وحملت اسـم الآشيين ، وهـم أسسـوا الحضـارة الميسينية في حواضر رئيسـة كما أرغـوليد وميسـان وتيرنيت . وشع تأثيرهم من القـرن الرابـع عشر حتـى الثانـي عشر .

الدفعات الآتية منذ القرن الثاني عشر من سلسلة جبال البند ، حملت اسم الدوريين .

هاتان المجموعتان من الدفعات ، يميز بينهما عامل اللغات المحلية : ففي الشمال الغربي من اليونان البرية ، وفي تخوم شبه جزيرة البيلوبونيز ، وفي الجزر الجنوبية من الأرخبيل ، وصقلية وجنوبي ايطاليا ، لهجات دورية ، تقابلها ثلاث مجموعات من اللهجات غير الدورية : لهجة اركاديا وقبر وبامفيليا ، واللهجة الايولية ، النقية في شمالي الأناضول وفي جزيرة ليسبوس ، والممزوجة لكنات دورية في تيساليا وخاصة في البيوسي ، وأخيراً اللهجة الايونية الواضحة معالمها فى أيونيا ، وخاصة في القسم الأوسط من الشاطىء الغربي لآسيا الصغرى ، والغائبة المعالم في الجزء الشمالية والوسطى من بحر ايجيه ، وايوبيا والأتيك .

وانطلاق الأدب الاتيكي ، في القرن الرابع قبل المسيح ، ساعد على انتشار لغة موحدة عصبها اللهجة الاتيكية .

وعن المخطوطات القديمة ، حتى العصور الرومانية ، ان خصائص لهجوية بقيت مستمرة ، وإن على تشتت .

ثمة كلمات يونانية كثيرة ليست هندو ـ أوروبية ، أهمها

الكلمات الحضارية المرادفة للسياسة والفنون . وأصلها ، من الرواد الذين أبعدهم الهيلينيون أو قرّبوهم ، وأقواهم : ابناء مينوس ، حافظوا على استقلالهم في جزيرة كريت حتى القرن الرابع عشر ، وعلى حضارتهم حتى الثالث عشر .

وكانت مكتشفات شليمان الأثرية ، خلال القرن الماضي ، كشفت الحضارة الميسينية ، فراحت ، منذ عام ١٩٠٠ ، تغور على القصور والبيوت والمعابد والمستودعات فتوصلت الى تحديد اطار تاريخي يرقى الى منتصف القرن الرابع قبل المسيح . على أن الثورة التي ستعلنها هذه المكتشفات ، لن تغير في المفاهيم التاريخية ، كما المتوقع ، إلاّ بعد فك رموز الكتابات المينوية . والقليل المفكوك رموزه من النصوص الميسينية ، من عام ١٤٠٠ قبل المسيح ، تتشابه في يونانيتها مع الرموز المينوية ، ويبدو أن في دراسات كنوس تفسيرات مرتقبة لبعض غوامض الهيلينية . كما تبدو على هذه النصوص تأثيرات مصرية وحثّية ومن بلاد ما بين النهرين .

الثابت حتى الآن ، ان الحضارة اليونانية مدينة في بعض طابعها ، للانقلابات والتغيرات الآتنية .

أبرزها ، ما علق بتلك الحضارة من الابداع الشعري الأول ، ومن اختراع الآلهة والأساطير .

فالشعب الوافد حديثاً من الشمال ، كان يصل معبداً قديما ، ويجعل فيه احد آلهته ، لم يكن يزيل من المعبد ما كان فيه من أنصاب ومقدسات وتماثيل ولا الطقوس السالفة من رقص وأعياد وقرابين .

من هنا ، أن اسطورة الاله ، كانت تتكون من وضع نصوص تفسيرية ، تضم الى الطقس الجديد ما كان قبله من طقوس .

وهكذا : ماذا يبقى من أسطورة أبولون اذا جردنا منها كل ما يتعلق بوجوده في معابد كانت لآلهة قبله كما دلف وآميكليه وديلوس . والهيلينيون ، حث تفكيرهم الاستنباطي ، ان الحياة الدينية مناسبة دائمة لابداع الاساطير ، فتطور لديهم هذا التفكير ، في اتساع ، حتى لم يستطع أي كتاب ديني أن يفرض هيمنة طقسه على تلك المعابد .

حياتهم السياسية ، كذلك ، لم تكن أقل خصوبة . فالآشيون (وقد قال : الآخيون أو الآكيون) ، والدوريون ، حملوا نماذج محددة من الهيكلية الاجتماعية . لكن تلك الكوادر الجامدة ، تفككت عندما كان يجب - في كل بقعة ساحلية أو في كل واد - تنظيم عناصر آتنية متعددة ، في مدينة مستقلة . فكل من هذه الدول الصغيرة المتحاربة ، والعاجزة عن الوحدة والتوحد ، راحت تبني لنفسها قوانين أساسية نظامية خاصة .

من هنا : اذا دساتير المدن اليونـانية توزعـت ، عامـة ، الى ديمقـراطيات واوليغـارشيات (حـكم الأقلية) ، فليس بينهـا دستوران يتشابهان . وواضعوها أوجدوها مناسبة ، كل واحـد لمقاطعة ، كما المهندسون اليونان كانوا كلما هندسوا مسرحـاً أو معبداً ، غيرّوا في تصاميمهم وفق قطعة الأرض وموقعها . فإنما اليونان ، بتعصبهـم الوطنـي ، باتـوا ، خاصـة في السياسـة ، مبدعي كل افكارنا اليوم . وتجزئاتهم الرديئة ، كانت ، الى حد كبير ، شرطاً مهماً من عبقريتهم .

الافت ، في اليونان ، أن البحر وحدّ ما فرّقه الجبل . فعن طريق البحر ، ومنذ العصور السحيقة ، نشأت في تلك البلاد الاتفاقات التجارية والعلاقات الانسـانية المهمـة . فاليونـان ، جمعت بين تجارها ومستوطنيها بشعور وحدة الثقافة التـي - من مرسيليا الى فوكيه - عارضتها مع البرابرة ، وبشعور الوعي على وحدة العالـم الانساني ، هذا الوعي الذي بدونه لا فكر سامياً .

إن ظروفاً شبيهة كانت لدى سواهم ، لـم تستطع أن تخلـق المعجزة اليونانية ، مما يشير ، في وضوح ، الى المواهب الفطرية التي كانت للشعب الهيليني .

الفصل الاول

الملحمة

١ ـ هومير

ليست الأشعار الهوميرية بداية ، بل بلوغ ، وواضح أنها آتية من تراث أدبي عريق . انها تشير الى حضارة راقية تعود حتى الآشيين في ميسين . وتلك النصوص جاءت بعد عصور من الغزو الدوري . انها من عصر الحديد وتتغنى بالبرونز . فهل معقول أن يكون تواترها شفهيّاً ؟

ان شكل الابيات الايقاعي ، يحوي تتاليات من مقاطع لفظية طويلة وقصيرة ، وهذا غير مألوف في اللغة اليونانية ، حتى يعود ذلك الى قبل الهيلينيين . وبعد : العودة شبه المستمرة إلى التعابير المقولبة ، كل منها في بيت أو يكمل بيتاً ، تفترض تقنية شعرية معروفة منذ زمن سابق .

واللغة ، في ذاتها ، تقوم على خليط عناصر مأخوذة من جميع

اللهجات إلا الدورية . وهذا الاستثناء مقصود : فأحفاد اغاممنون ، الملتجئون الى آسيا الصغرى ، يتغنون بمجد أمبراطورية هدمها الغزو الدوري . ووجود كلمة دورية يشكل تقصيراً معيباً في الملحمة . أما باقي الخليط ، فيبدو متناغماً مع سائر احتياجات النظم . من هنا ، يصح القول أن اللغة الهوميرية ، مصطنعة ، ولم يجر التكلم بها مطلقاً . انها انعكاس لظروف تاريخية وجغرافية ولدت فيها الملحمة وتنامت .

وما بقي من اللهجة الاركادية ، يدل على التفتح الملحمي كما عرفه العصر الميسيني ، ابان الاقطاع البيلوبونيزي حين الاركادية مختلطة مع الايولية ، رغم الجهود التي حاولها المنظّرون المعاصرون لعزل الواحدة عن الأخرى . لأن العلاقات بين البيلوبونيز والبيوسي الايولية ، وبين مراكز الحضارة المزدهرة في ميسين وثيبا أو أورخومين ، واضحة في الأساطير ، أنها فتّحت لغة ملحمية متنامية .

اللغة الهوميرية مؤلفة من الايولية والايونية معاً . وفي حالة النص الحاضرة ، تطغى الثانية مع بعض حضورات للأولى ، لم تؤثر في كتابة النص ككل .

هذا التطور يتناسب مع الأحداث السياسية والعسكرية على الشاطىء الهيليني من آسيا الصغرى ، وهي أظهرت

خصومة تينك المجموعتين الاتنيتين (الايولية في الشمال والايونية في الجنوب) وتفوق الأولى فالثانية في المقاطعة الوسطى ـ حول سميرنا ـ حيث قامت معركة حاسمة .

كيوس ، في العهد الكلاسيكي ، كانت ما تزال تتكلم اللهجة الايونية المختلطة التي قد لا تكوّن الخليط الهوميري انما تدل كم المصطنع الهوميري يستوحي الواقع .

ثمة ايضاً أشكال أتيكية ، حاسمة لما قيل من أن الملحمتين وضعتا في أثينا (القرن الرابع قبل المسيح) حين بيزيسترات كلّف بعثة منقبة وضع نص رسمي للأشعار . ولا نشك في أن النص الموجود حالياً واصل الينا من نسخة أتيكية . فما نشك كثيراً في أن تكون « الالياذة » و « الاوديسية » لم تكتب ـ بفضل الملحمات الاتيكية ـ إلاّ في القرن الرابع ، نظراً للمقاطع التي بلا رابط .

واذا المقاطع كانت ، في البدء ، متقطعة فلأن « الاوديسية » ـ كما توحي الينا ـ تقدمها مرتين : أولى مع الفياقيين في شخص ديمودوكوس ، وثانية في ايتاكيا بشخص فيميوس ، في صورة رواة ملحميين يقولونها في الاعياد لتسلية أسيادهم . وكانوا ، كلما قالوها ، يزيدون في المقاطع أو يغيرون فيها كلياً . فهل يجوز لنا ـ من هنا ـ تصور هومير على شاكلتهم ، مرندحاً على آلة

وترية ، ومقتطفاً من نصوص مبعثرة غير منظمة ، نصاً محدداً يروح يقرأه غيباً ؟

ان جمهور هومير ، على أي حال ، شبيه بجمهور ديمودوكوس وفيميوس : ارستقراطي يحب سماع المغامرات الحربية ، يهوى تسلسل الانساب ، ويكره الناس الفقراء والجبناء ، كما تيرسيت ، والآلهة الشعبيين كما ديونيسوس .

الى هذا : لو عرف هومير الكتابة ، لما كانت الأشعار ـ كما هي ـ رائعة التلاوة . وإلا ، لماذا فيها كل هذه المحطات التي تسهّل الحفظ . واذا هومير وضعها للقراءة فقط ، لما كانت من اهمية لروابط المقاطع .

فأي الرأيين نتبنى ؟ ما شعر ـ كما « الالياذة » أو « الاوديسية » يحتاج الى قراءته مراراً ليكتمل فهمه ، لما فيه من توافق رائع بين الجملة والتفاصيل . ولا واحد من المشاهد الرائعة يبلغ قمة نضجه الدرامي أو معناه النفسي الكامل ، اذا ما أُخذ وحده دون ربطه بالمجموع . وخاصة في « الالياذة » . فلا فصل مطلقاً بين حواري تيتيس في النشيد الأول وفي النشيد الثامن عشر ، أمام آشيل الغاضب من مجابهة أتريد ، وأمامه غارقاً في الحزن على موت باتروكل ، وفي الحالتين ، على البطل

اتخاذ موقف حاسم : الأولى تجر الآشيين الى الهزيمة ، والثانية تعيد اليهم النصر .

وفي موضع آخر ، تطالعنا أهمية مشهد الوداع بين هكتور واندروماك في النشيد السادس ، فيما نشهد ، في النشيد الثاني والعشرين نحيب أندروماك وهي تشهد ، من أعلى السور ، جثة زوجها ، وتندب مصيرها اذ ستصبح أسيرة . وهكتور ، قبيل موته ، في مقطع يتخلله ضعف بشري ، يلمح الى نصائح الحذر من بوليداماس ، واردة في النشيد الثامن عشر ، فيما ـ منذ النشيد الثالث عشر ـ اتفق بوليداماس وهكتور ، وسمع الثاني نصائح الأول .

وهذه الالتماسات الخفية للتشابهات ، مع هذا التحضير المسبق ، هي العنصر الأساسي ، في « الالياذة » ، وبه انطبع الأشخاص .

فميزة هكتور لم تصلنا واضحة ولا في مكان . وليس في الملحمة مقطع يمكن أن نعنونه : « وصف شخصية هكتور » . فهذه ، نلملمها من مجموع المقاطع الوارد ذكره فيها ، ومن عدة تفاصيل تؤخذ حصيلتها . وانها مجموعة تلاقيات : هكتور وباريس ، هكتور وهيلين ، هكتور وأندروماك ، هكتور وأجاكس ، هكتور وبوليداماس ، هكتور وآشيل . ومن هذه التلاقيات تتولد السمات الرئيسية لشخصية البطل .

ان تطبيق مبدأ الفن الواعي والممنهج ، على طول الملحمة ، يحل جزئياً معرفة ان كان ثمة هومير واحد أو اكثر . فالتنقيب ، لغوياً أو ألسنياً أو أثرياً ، يبقى عاجزا عن تحديد ما يتعلق ، لا بالبرهان العلمي ، بل بالذوق الجمالي .

فمن جهة ، اكيد أن عدة شعراء أسهموا في التوسيع الأدبي لأسطورة طروادة أو اسطورة أوليس ، قبل ولادة « الالياذة » و « الأوديسية » كاملتين .

ومن ثانية ، شكلهما وتصميمهما موجودان ، وهما عنصر وحدة ثابت ، مقبول من جميع النقاد . انما ، هل كان عرضاً أو جوهراً ؟

ويقر الجميع ، في تطور كل من الملحمتين ، بوجود شاعر عبقري خلفهما . وطالما لا يدور البحث الا عن الأمور المادية ، ثمة دائماً ما يقال ، في موضوع الوحدة كما في موضوع التعددية .

تبقى المسألة : تحديد الجميل عند هومير . هل هو في مجموعة مقاطع من كل ملحمة ؟ هل هو معنى كل مقطع بالنسبة للمجموع ؟

حسب الحكم الجمالي على هذه الناحية ، تتضح المسألة الهوميرية وفق مفهومين متناقضين : إما ان الشاعر العظيم (قد

يكون واحد للالياذة وآخر للأوديسية) هو خالق نواة أولى طوّرها بعده شعراء اقل عبقرية منه ، واما ان الشاعر العظيم (قد يكون واحداً للملحمتين) ، هو الذي وجد وسيلة توحيد جميع العناصر المتفرقة ، للتقليد السلفي الطويل ، في مجموع واحد . فالمسألة ليست في البحث عن واحد أو أكثر ، بقدرة هي اذا كانت العبقرية الشعرية التي خلف روعة الملحمتين ، تدخلت في مستهل كتابة الأشعار أو في خاتمتها .

القائلون بالشاعر الواحد يتبنون الرأي الثاني . والقائلون بالشاعرين يتبنون الرأي الأول .

ان الموضوع الموحّد في الالياذة ، هو غضب البطل . ففي النشيد التاسع ، فينيكس يروي لآشيل ، تخفيفاً ، أسطورة ميلياغر الذي ـ في رفضه القتال ، ورفضه كل المساومات من الايتوليين في كاليدون ـ سبّب لهم خسارة . لكنه في النهاية ، أُرغم على استعادة القتال فأعاد النصر اليهم .

حكاية فينيكس هذه ، خلاصة ملحمة شاعر قديم كان يطبق المفهوم الذي اتبعته الالياذة : تمجيد البطل بمفعول غيابه وعودته . من هنا ان موضوع غضب آشيل ليس ، في ذاته ، موضع تجديد ، بل في القدرة على الاقتباس ، لدى الشاعر الموحِّد .

على أن مصادر الالياذة ، ليست مقصورة على الملاحم ، بل هي من مختلف انواع القصائد . فمأتم باتروكل ، ورد في قصيدة طقسوية من تلك التي كانت تقال على قبور الابطال في احتفالات ذكراهم . من هنا ، أفاد صاحب « الالياذة » ـ في اقتناصه المناخ القاتم والرومانسية الحزبية ـ فأدخل ، بلمسة بارعة ، فواصل مرحه ، أو حتى فكاهية ، منقذاً في مقطع الموت مناخ الملحمة كلها .

نوع آخر من الشعر ، غذى الأشعار الهوميرية وساهم في تحولاتها : الشعر الكهنوتي . فاكليروس المعابد اليونانية شجع نوعين من الشعر الطقسي : الأول تفسيري يروي ، في سرد خيالي ، خاصية كهنوتية أو حضوراً لغرض مقدس سري ، والثاني مثالي تقوي يظهر للملحدين شهادات ترعبهم حول قوة الاله .

في النشيد الثاني ، يعيد أوليس الى اذهان الجموع الآشية ـ تثبيتاً لثقتهم بالنصر الأخير ـ صورة الحية الهائلة ، حيث اجتمعت الجيوش في آوليس ، والتي خرجت من تحت الهيكل لتشب على عش فيه ٦ جوائيم وأمها ، فابتلعتها فتحولت حجراً ، واستخلص كالشاس ان الحرب ستدور تسع سنوات ، لتنتهي نصراً في السنة العاشرة .

طبعاً ، كان في معبد آوليس تمثال لوحش ثعباني الشكل - كما التماثيل التي تبارع الفنانون القدامى في وضعها على الجبهيات في اكروبول أثينا حيث الأفاعي رموز الالوهات تحت الأرضية .

واقتباس صاحب الالياذة ، جاء ، في بضعة أبيات ، لوحة رائعة دقيقة التفاصيل ، ومأساة قوية الزخم .

كريزيس ، كاهن أبولون ، هاجمه أغاممنون ، فقام الإله ينشر الطاعون في الجيش الآشي .وأعاد أغاممنون كريزييس الى كريزيس ، وقدّم لأبولون ، في معبده في كريزيه ، مذبحة هائلة ، تعويضاً ، في موكب بحري ، فأنهى أبولون قصة الطاعون ، وأرسل ، لمن اتوا معبده ، هواء نظيفاً ليعودوا سالمين من رحلتهم .

وهذا نموذج آخر من الأدب الكهنوتي ، ذي النوع التقوي ؛ والدقة التقنية التي بها ثم وصف التضحية ، مطابقة لطبيعة الموضوع نفسه . وانحصر الاقتباس في ان يحشر - بين قسمي اللوحة - مشهد الغضب ، ومشهد آشيل الذي - بعد فقدانه بريزييس - يلمح الى ثأره .

خاصية هومير ، هنا ، كانت في أنسنة تلك التقاليد الدينية . معه ، يمحي التفسير الديني للأساطير ، ويقترب الآلهة

من الانسـانية . فمشهـد الحـب بـين زوس وهـيرا ـ على قمـة غارغاروس ـ ينقل طقوس عدد من المعابد كانت تمجّـد وحـدة الإله والإلهة ، لكنها فقدت قيمتهـا الـدينية الأولية ، فصـارت مشهداً كوميدياً ذا تصوير ساخر للنفس الانثوية ، إذ نشهد فيه نجاح حيل الالهة التي ، بالحب والنعاس ، تحوّل انظـار كبـير الآلهة عن المعركة ، فيما بوزيبيدون راح يساعـد الآشيين رغـم المنع الالهي .

هكذا ، صار اكثر أشخاص هومـير آلهـة قديمـة ثانـوية ، آشيين أو قبـل هيلينيين . وتحويلهـم الى ترابيين لم يكن عمـل هومير وحده ، انما هو الذي أعطى الأشعـار الهومـيرية طابعهـا الانساني .

والخطـورة ، هنـا ، أن نجـد في أنسنـة الالياذة ، شعـراً مناهضاً للدين ـ فكل شيء يجري حسـب مشيئة زوس . وهـذا المفهوم ، المعلَن منذ أول القصيدة ، يرينا أننا ساذجون اذا نحن اختصرنا مرحلتي القصة الكبريين ـ هزيمة الأشيين وانتصارهم ـ واعتبرناهما مرتبطتين مباشرة بغياب أشيل أو بحضوره . فالبطل نفسه يشرح ان غيابه ، ان كانـت له هذه النتائـج السيئـة على اليونان ، فلأن زوس اراد ذلك ومنحه هذا الشرف العـظيم . فالنصر ليس مكافأة طبيعية لاستحقاق ، بل هبة من إله .

دخل نبّالان في مسابقة للرمي بالنبال . لكن احدهما ، قبل أن يرمي ، نسي الابتهال الى ابولون ، فلم يصب سوى الخيط الذي يربط العصفور موضع الهدف . فيما الثاني، وهو ابتهل ، توصل إلى إصابة العصفور طائراً .

وانها رؤيا متشائمة للكون : الإنسان ، خيراً أم مسيئاً ، لعبة في ايدي الآلهة . انه ألعوبة قوى الأرض التي ، في دورها ، هي ألعوبات سكان الأولمب .

فأغاممنون ، مخدوع زوس الذي وعده ، في الحلم ، بنصر مباشر ، ثم خدع له جيشه اذ زرع فيه اليأس وأعطى أوامره بالتراجع الكلي الى اليونان . والعسكري البسيط ، ينفذ الأوامر ، لأن صوت أوليس يزأر في سمعه : « لا رأي لك . الأمر للملوك وأنت تنفذ » . وما كان عليه أن يفعل ، هو الما كان يعرف أن أوامر أغاممنون كانت مستعارة .

ولكن ، لا نقعنّ في تخيل موقف ثائر في هذا التصوير للسلطة ، بشرية كانت أم إلهية . صحيح أن الخلاف الاساسي الذي يعارض أشيل وأغاممنون ، قد يوحي بأن التسلسل الاجتماعي لا يتناسب مع التسلسل الحقيقي للقيم . لكن الأمر هنا ليس تهكماً ثورياً بل استنتاج واع . وأبرز مميزات شخصية أشيل : ضمير صادق واحترام زائد للحدود التي وضعها الآلهة مع البشر . وهو يحترم ، كذلك ، التسلسل الاجتماعي

والعسكري ، وإلا ، كان قتل أغاممنون . فهو ، اذن ، عكس الثائر ، حتى في مشهد غضبه ومشهد ارساله في مهمة ، يتشكى من اقتسام الغنائم الكان يتم وفق الدرجة الاجتماعية لا وفق القيمة الحقيقية . لذا ، هو يحرص على عدم تخطي الحدود ، (مثلا في توصياته لباتروكل المنطلق الى الحرب) وهذا متأت - في تكوين شخصيته الأسطورية - من الاقطاعية الميسينية التي جعلت الأولمب على صورة مجتمع أرضي منظم التسلسل .

وفي المبارزة بين أشيل وهكتور ، لا نية مهدمة ، حتى عندما نسقّت الإلهة اتينا نفسها مسافات السهام والضربات. من هنا ، في هذا المقطع الذي يمجد انتصار آشيل ، أبرز اللحظات الشهمة ، حين يتصرف أشيل وحده . وهذه جريمة ، لا محك فعلي للمهارة والقوة . لكنه ، وهو منذ بدء المبارزة يغمز النبالين الآشيين ألا يرموا فيفقدوه النصر ، لا يفكر لحظة في إبعاد الإلهة عنه . فهو يعلم ، عن أبيه ، ان انتصاره سيكون على يد هيرا وأتينا ، فما عليه سوى ضبط نزقه .

هكذا ، في الإلياذة ، يبدو استخدام المدهش ، تفسيراً للتجربة البشرية ، وليس حجة لحل موقف معقد . فليس من تعقيد كان يرغم الشاعر على إدخال اتينا في مبارزة آشيل وهكتور . وهذا الموقف ، انما للدلالة على تدخل الالوهة في كل لقاء بشري .

وهومير ، بواسطة المدهش ، يعبر عن كل ما يبهره ، حتى في الحياة الروحية . فأشيل يستل نصف سيفه ، تمهيداً لقتل أغاممنون الذي يشتمه ، فتدخل فيه قوتان متصارعتان : أولى جامحة قوية عصبية وشرسة ، وثانية عاقلة تلجمه ، فلا واحدة منهما ، لوحدها ، تتفوق : اذا تفوق العقل ، تكون اتينا حاضرة ، تداعب شعر محميها الأشقر . فهل بعض انتصاراتنا الارادية على انفسنا لا تتم إلا بتدخل إلهي ؟

من السخيف أن نصور هومير حامي النعمة . مع أن المناقشات حول النعمة ، شدت اليها جمهوراً أوسع من جمهور اللاهوتيين . فهل حدس هومير بذلك ، مدركاً أهمية حياة النفس ؟

في الأوديسية ، يتغير دور المدهش . فتدخل اتينا المتكرر ، لتنقذ أوليس من المواقف الصعبة . ومغامرات هذا الأخير ، من قسمين : قبل وصوله عند الفياسيين ، وبعد وصوله . في القسم الأول ، يتعلق اوليس ببوزيبيدون عدوه ، ولا تستطيع اتينا مساعدته مباشرة ، بل بواسطة هرمس أو لوكوتيا . وفي القسم الثاني ، افلت أوليس من ملاحقات بوزيبيدون وراحت أتينا تكثر من مساعداتها له . وحاولت تساعده اكثر مما ساعدت قبله تيلياك ، فعند اللقاء الأول بين الوالد والابن ـ لدى ايوميا الما كانت بعد عرفت أوليس ـ اغتنمت فرصة غياب راعي

الخنازير ، لتهب أوليس جمالاً رائعاً فيما يتعرف الى تيليماك ، واعادت له هيئة متسول عجوز لدى عودة أيوميا .

إنها ، اذن ، تدخلات الآلهة ، وخاصة اتينا تسيّر محور العقدة وتسلسل المقاطع ، اكثر اعجوبية مما في الالياذة .

وفي الاوديسيه كذلك ، وحوش وهيولات وتذكارات بلدان بعيدة أو وهمية . وهذا الميل الى الرائع ، في الأوديسية ، لا يظهر في الالياذة إلا مرة واحدة ، حين يشترك جميع الآلهة في المعركة ، فتتحول معركة آلهة ، وحين آشيل يصارع الاله ـ النمر : سكاماندر ، فيكون صراع النار والماء ، صراع النهر وهيفايستوس الآتي الى نجدة آشيل .

واستخلص الضالعون ، من هذه القصة ، ملامح شرقية . وهذه ، جلية في غير مقطع من الأوديسيه .

في مكان آخر ، الإلهة سيرسيه ـ وهي لها القدرة الهيولية على تغيير البشر الى حيوانات ، تتقرب من سيّدة الشُقرة ، الكانت عبادتها نامية في الأناضول . وحتى لو جعلها هومير في الغرب المتوسطي ، لها جذور آسيوية واضحة . والملاحة الكريتية ثم الفينيقية ، دليل واف على هذه التحولات .

ومهما يكن ، فهذه التفاصيل ترقى الى عهد أقدم كثيراً من أساطير الإلياذة . واذا الأوديسيه ، بين الملحمتين ، هي

الأحدث عهداً ، (كما تشير دلائل من التنظيم الاجتماعي عهدئذ) ، فمادة الأوديسيه سابقة كثيراً للإلياذة . ولشرح تكوين الأوديسيه ، يجب استطلاع كل تاريخ حوض المتوسط وآسيا الغربية ، قبل الغزوات الهندو أوروبية وبعدها .

حدّ مدينة مانتينييه الأركادية ، يذكر بوزانياس جثوة لبينلوب ما زالت حتى اليوم معالمها على تلة ، ولها أشكال دائرية منتظمة . وفي غير مدينة أركادية ، يشير المؤلف نفسه الى معابد ما زال فيها ذكر لأوليس اليبدو أنه أسس المعبد أو حمل اليه صنمه الأول .

ويتفق مؤرخو الأديان ، على أن بطلاً يُصوَّر مؤسساً لعبادة أحد الآلهة ، هو غالباً إله قديم نزعه الإله الجديد . من هنا ، في اركاديا ، وفي غير نقطة من البيلوبونيز ، بقايا عبادة لعدة اشخاص من الأوديسيه ، كان القدامى يعتبرونهم آلهة ويعبدونهم .

وهكذا ، مسألة جذور الأوديسيه تتلاقى ، الى حد ، مع مسألة جذور العبادات الأركادية ، وتؤدي الى معرفة كيف هذه العبادات الواصلة الينا من شعب جبلي ريفي ، استطاعت تغذية أسطورة بحرية . فأي شعب بحّار حمل هذه العبادات الى البيلوبونيز ؟ !

فضل فيكتور بيرار انه طرح المسألة الأركادية . وابحاثه عن الأوديسيه معروفة ومبسطة . فهو كان عضواً في مدرسة أثينـا ، وأجرى أبحاثه في مانتينيه ، محاولاً أساليب مهدت للدراسـات الهوميرية . وحين وضع مبادئه ، لم تكن حفريات كريت بدأت بعد ، فأفتى أن البحارة أولئك ، هم الفينيقيون .

وكان عليه في ما بعد ، إعادة النظر في هذا الرأي ، ونسبة نقل العبادات الى البحارة المينويين .

فتلك الميونية الآسيوية الكبـرى ، إلهـة الخصـب ـ وإلهـة الموت ـ حين كانت تؤوب إلى مقرها في الغيب ، كانـت تجتـاز البحر على مركب مقدس ظهرت نقوشه على الجواهر الكريتية . ففي كريت قبل الهيلينية ، كانت تهدى للموتـى مراكب نذرية تسيح عليها أرواحهم وصولاً إلى جزيرة الطوباويين . فكانـت تصادفها تجـارب وعواصف عديدة ، قبـل وصولهـا إلى النعمـة الأخيرة .

فهـل هذا ، هو المعنـى الأول لأسطـورة أوليس ؟ ابحـار الـروح الى عالـم الغيب ، اكتشـاف مدن خيالية ، تسكنهـا وحوش ، تخطط ـ على الطريق البحرية صوب الغرب ، مسـار المقر الأخير . . .

كانت خارطة الأوديسيه ، في البدء ، أسطـورية . ولـكنّ

المنقّبين (الكريتيين ثم الفينيقيين ثم اليونان) حين أوغلوا عمقاً الى غربي الحوض (المتوسط) وجدوا أماكن الخارطة الوهمية ، مدناً حقيقية . فكل واحدة من محطات أوليس ، لها مطارح حقيقية .

مع هذا ، بقيت إشكالات . . . هل تكون ايتاكيا التي وصفها الشاعر ، هي نفسها تياكي اليوم ؟ هل هي لوكاديا ؟ الأكيد ، أنها كانت أساساً احدى جزر الطوباويين تبلغها النفس بعد رحلة طويلة . واليها تنتهي مغامرات أوليس ، مع ما في السر من بقايا رموز دينية في طريقة مواجهته ، نائماً ، المركب الفياسي .

فهؤلاء الفياسيون (أو الفياقيون) واسمهم يوحي صوراً قاتمة ، كانوا مهربي الأرواح ، قبل تنقيتهم شعباً حقيقياً . وكان الكينوس وآريتيه هما إلهان قديمان للجحيم ، لهما قصر تزينه لوحات نحاسية شرقية الطابع ، كانت الملكة تمارس فيه استعلاءها ، على طريقة قدامى الآلهات اللواتي كنّ يستظهرن على رجالهن .

ثمة رواية أخرى لأسطورة أوليس ، يظهرها شاعرها على لسان أوليس متسولاً كريتياً (فالكريتيون ، في رأي كاليماك كذابون) ، وهذه حيلة ذكية لحسن التخلص في ما خص التناقضات المتوقعة .

وثمة ملك ايتولي يلعب دوراً مشابهاً لدور الكينوس ، في الرواية الواقعية : وهو أعطى أوليس بنايات ومهربي أرواح ، ويدعى فيدون ، إله الموت . واذ تتخذ القصائد شكلها الأدبي كما وصلت الينا ، لا يعود المؤلف يكترث للتفسير الأول المعطى للأساطير . فهي صارت مؤنسنة . واذا استثنينا مراجعة الجحيم ، تجري الأحداث كلها بين الأحياء .

تبقى زيارة الموتى لدى السيميريين . ونتذكر هنا في ملحمة غلغامش السومرية ، (وهي وجدت في بقايا أشوربانيبال) ، كيف البطل هو أيضاً ، يراجع روح رفيقه القديم انكيدو . وملحمة غلغامش ، دليل على المصادر الشرقية اليمكن أن تكون وصلت لأسطورة أوليس ، فليست مغامرات هذا الأوليس السومري إلا جرياً وراء الخلود .

ان الأوديسيه ، وهي قصة الدهشة والغرابة ، تتخذ في غير موضع ميزة القصة الشعبية . وموضوع تعرف أوريكليه وبينيلوب الى أوليس ، بفضل جرحه وسرّ كبير ، انما يرقى الى موضوع من الفولكلور القديم الموغل في التاريخ .

قد تكون الأوديسيه شعراً اقل ارستقراطية من الالياذة . مع هذا ، لها علاقة وثقى بالابطال العريقين ، لا ببطلها الرئيسي فقط ، بل بموضوعها نفسه . وفي ما بعد ، ظهرت أشعار كثيرة

حول عودة الابطال من حرب طروادة ، تمثلاً بالالياذة . وكانت قصيدة من هذا النوع ظهرت قبل الأوديسيه : عودة اغاممنون . كما كانت خدعة كليتمنستر وجريمة ايجيست موضوع ملحمة وميضة النجاح ، ألمح اليها هومير ، وناقضها في تصوير سعادة أوليس النهائية ووفاء بينيلوب .

تتكوّن الأوديسيه من عناصر متنوعة ، واكثر تفرقاً من الالياذة . وهي منصهرة في براعة أقل عمقاً ، فلا مشاهد تذكيرية بين الأول والنهاية ، والوحدة المتكاملة قد تبدو مصطنعة .

مع هذا ، لا نستطيع التمييز بين مغامرات أوليس ومجازر الطامعين ، في أربعة أناشيد رحلة تيلماك . فميزة الشاب المغامر ـ بما يمكننا من متابعة تطوره من النشيد الأول الى النشيد الثالث والعشرين ـ احدى اهم خصائص العقدة السيكولوجية ، وهي الأبرز في الأوديسيه .

فالمهارة نفسها وسمت نوسيكا وأوهامها وحيلها وخجلها ، كما وسمت بينيلوب وأوليس . انها براعة شاعر عرف يخلق وحدة الملحمة فوفّق ، رغم ما اعتور الأناشيد من رجرجة في الجمع بين العناصر المختلطة .

جديد الأوديسيه ، نسبة للالياذة ، رغبتها في الوعظ والارشاد . فجرائم الطامعين عوقبوا عليها ، وكوفىء اوليس

وبينيلوب على صبرهما ، وفي ثنايا التفاصيل مقاطع خلقية تثني أو تشيد .

فكل المشهد لدى « أوميه » يمجد فضيلة الضيافة ، وهي نموذج حي لها . والضيافة هنا ، في الأخلاق القديمة ، رمز وأساس لجميع الفضائل . وزوس الأوديسيه يوضح منذ البداية أن البشر مخطئون في اتهام الآلهة بالبؤس البشري . فهذا من كبرياء البشر وجنونهم . ومن يصنع الخير لا يخاف الآلهة . وهو مبدأ لم يكن لدى زوس الالياذة .

الفارق الزمني بين الملحمتين ، تحدده معرفة اذا الأوديسيه خضعت ، أم لا ، للاستعمار اليوناني الذي لا الماح له في الالياذة .

من يؤكدون هذا الخضوع ، يرون أن الفياسيين ، لدى اكتمال الأوديسيه في شكلها النهائي ، لم يعودوا شعباً أسطورياً ، بل حقيقياً يسكن جزيرة قريبة من اليونان . وتدخلهم في قصة أوليس ، كان ـ اذ اعادوه الى ايتاك ـ ان عاقبهم بوزييدون ، فاقسموا لا يعيدون أحداً بعد . من هنا ، أن جزيرة معروفة كجزيرتهم ، كانت ، على زمن هومير ، يسكنها شعب غير مضياف . وهذه فضيحة لشعب يوناني ، لا بربري .

ولكن ، اذ لم يكن ممكناً الرسو لدى يونان كورسير ، يؤكد

ذلك ، التقليد الشائع الذي يجعل كورسير ـ كورفو اليوم ـ جزيرة الفياسيين . والنص التفصيلي لدى هومير ، لم يكن قبل ان زرع الكورنثيون ، في الجزيرة ، أول مستعمرة ثابتة . كما نجد في النص ذكراً للمستعمرة الزائلة الكان زرعها قبيل ذلك ، الارتريون ، فطردها الكورنثيون .

تلك المستعمرة الكورنثية تأسست عام ٧٣٤ أو ٧٠٨ . فلا يمكن ان تكون الأوديسيه سابقة لآخر القرن الثامن . فهي تأثرت بأسطورة الارغونيين التي طوّرتها ملاحة الميليزيين الى البحر الاسود ، كما عرفت التغييرات التيرينية ، للرحلات البحرية التي قامت بها السفينة أرغو . هكذا ، الإلياذة ، وهي تجهل أمر المستعمرات ، تكون سابقة لأواسط ذلك العصر .

فهل يكون واحداً ، الشاعر الذي وضع الملحمتين ؟

القائلون العكس ، يرجعون الى الفوارق بينهما ، دينياً وخلقياً . والحجج الأدبية ، كما تصميم الأوديسيه مثلاً ، وهو يقلب التسلسل الزمني ، تبقى حججاً واهية . وقيل ، في تلك الفوارق ، انها صنيع عدة أشخاص عرفوا في حياتهم الأدبية تطورات كما الجارية في الالياذة والأوديسيه .

لكن الفارق الزمني ، اذا أبعدنا الأوديسيه في الزمن ،

وقرّبنا الالياذة ، قد لا يتجاوز الاربعين سنة ، مما يعيد الى تأكيد كليهما لشاعر واحد .

انما هذه ، خلاصة افتراضية .

فالثابت أن كلا من الملحمتين ، مهما كانت جذورها ، مدينة ، بجمالها ومجدها ، للشاعر الذي أعطاها وحدتها .

٢ ـ الأناشيد الهوميرية

بلغتنا ، تحت اسم هومير ، أناشيد الى الآلهة ، مختلفة الشعراء والأزمنة . أجملها : أناشيد الى أبولون (في جزءين لشاعرين مختلفين : أولٍ جزيري يتغنى بولادة الاله في ديلوس ، وثان بري يتغنى بتركيز العبادة الابولينية القوية في معبد دلف) ، وأناشيد إلى ديميتيه (وصولها الى ايلوزيس) والى هرمس (سرقة هرمس المولود حديثاً لثيران أبولون) والى الآلهة أفروديت .

٣ ـ هيزيود

ولد في برج آسكرا (قريباً من هيليكون) في البيوس . وسلب له ورثته أخوه بيرزيس الذي انهار فجاء يلتجيء اليه . فيجيبه بنصائح عملية في « الأعمال والأيام » ، وهي قصيدة طويلة عن العمل في الريف ، موقعة حسب الفصول . والشعر

فيها واقعي دقيق وأحياناً على عظمة . ومع ان لغته فيها قريبة من هومير ، وكذلك شكلها الايقاعي ، فالفارق واضح : في حياة الأسياد الموزعة بين المآدب والحروب ، وفي حياة الفلاحين القاسية . وجمال القصيدة ، في اثارتها الحياة الريفية ، فيما دقة الصور تعطي تلك النصائح جمالاً وعظمة .

وتنسب لهيزيود كذلك « التيوغونيا » (نسب الآلهة) ، وفيها ، إلى التعددات النَسَبية التي لا تهم سوى مؤرخي الأديان ، لوحات رائعة في عمقها الانساني .

أما قصيدة « درع هيراكليس » ـ المتأثرة بنشيد الالياذة حول درع أشيل ـ فسابقة لهيزيود (من القرن السادس) . وقصيدة « الأعمال والأيام » ، سابقة للربع الأخير من القرن السابع ، أو قبله بخمسين سنة ، حسب استشهادات الشعراء الغنائيين .

الفصل الثاني

الشعر الغنائي

بين عصر هومير ، وعصر المسرحيين ، كان الابداع اليوناني ، أوجد اجمل المعابد في صقلية وجنوبي ايطاليا ، واستكمل الانجازات السريعة التي حملته من الارتيميس الى الاكروبول .

تلك الفترة ، كانت خصبة في الأدب كذلك : تطور الشعر الغنائي جامعاً الشعر والموسيقى والرقص . واننا ، اذ وصلتنا فكرة طفيفة عن الموسيقى اليونانية ، واذا رسوم الأواني ونصوص لاحقة تشير الى رقصات قديمة محددة ، ما زلنا نجهل الكثير عن اشكال ذاك الرقص وتفاصيله . ولم يكشف الايقاع ، سوى المتخصصين بالتراث الهيليني القديم .

وما سوى من عشرات السنين ، حتى تكشفت لنا حقيقة ألسيه وسافو ، بعد اكتشاف نصوص جديدة على برديات قديمة .

وكلاهما عاش في ليسبوس خلال الثلث الأخير من القرن السادس ، ويمثل لنا الغنائية المنفردة (قصيدة يغنيها صوت واحد منفرد) . وكلاهما من الطبقة الارستقراطية ، وانخرطا في الصراعات السياسية التي خاضها الارستقراطيون ضد نظام ميرسيلوس وبيتاكوس الجائرين . وكلاهما نفي : الأول الى مصر وتراس ، والثاني إلى صقلية .

موضوع واحد في قصائدهما : الشهوة والحب الجنسي . الى هذا ، غنى ألسيه الخمرة ، والاحقاد السياسية . وسافو ادارت في ليسبوس مدرسة شعر وموسيقى ، اختلفت اليها الصبايا من ميتيلين . ومن علاقتها مع تلميذاتها ، نشأت التعريضات والاتهامات ، بسبب لهجتها الجريئة في قصائدها الى بعض تلك الصبايا . ولكن ، منذ ذاك العهد السحيق ، توصل أحد الباحثين الى تشابه بين احاسيس سافو ، واحاسيس سقراط تجاه آلسيبياد أو بعض تلامذته .

أشهر الشعراء الغنائيين : بندار . ولد عام ٥١٨ قرب ثيبا ، وتوفي عام ٤٤٠ . واشتهر بغنائياته ذات المجموعات والكورس . خلال الحروب الميدية ، عاش مع مواطنيه الثيبيين تحت الاحتلال الفارسي . من هنا الصراع ، في ما بعد ، بينه وبين سيمونيد السيوسي شاعر الانتصار اليوناني ، وبين باكيليد نسيب سيمونيد .

ولكن ، مهما تكن ، خلال الاحتلال ، مواقف بندار الشخصية ، فهو عرف ، بعد الحرب ، ان يصور العظمة الهيلينية في قضيتها . واطلق لموطنه البيوسي عاطفة عنيفة ، واعياً أوهام من يشوشون على موطنه .

كانت حياته موزعة على أسفار . دعاه الملك تيرون الاغريجانتي والملك جيلون السيراكوزي . كما استهوته مراكز أخرى للثقافة ، كما أثينا ، التي غناها في قصائد ولا يغفرها له الاثينيون . واحب البقاء في ايجين ، حيث المثال الارستقراطي الدوري .

وكان ، من دوره كشاعر ، أن تردد إلى التمارين الجسدية في المعابد ، والى حفلات تكريم الابطال العائدين إلى وطنهم . وعندها كان يلقي قصائده الغنائية ، أو تلقى دونه في إشراف رئيس جوق .

ولا يبقى اليوم من بندار إلا الأناشيد الحماسية (الأولمبية والبيتية والنيمينية والايسمية) . والابطال الممجدون ، جميعهم أمراء (صقلية أوسيرينا) أوملاّكون أثرياء ، قطفوا انتصاراتهم على المركبات الحربية .

ونشيد بندار ، يذكر الانتصار ، ويتغنى بأسطورة لها علاقة بنسب المنتصر . ومن هذه الأسطورة ، يخلق الشاعر أمثولة

خلقية مستوحاة من فلسفة التقاليد . كما يتوجه بندار ، في قصيدته الى الرجل الثري ، نحو استقرارية المجد والانتصار ، في شكل تأملات بالقوى البشرية ، توقظ الخلق الارستقراطي فيه ، وتنقيه من المفاهيم الدينية ، وتهيىء لظهور سقراط وأفلاطون .

الفصل الثالث

المسرح

عن الأوديسيه ، أن أوليس ، في بلاد السيميريين ، حفر بئراً كان يخفي فيها دماء الضحايا المذبوحين ، اثارة للموتى ، وخاصة لتيريزياس ، وكان يأمل منه مشورة نبوية حول طريق العودة إلى إيتاك . وهذا النوع من القرابين السائلة للآلهة ، وخاصة الدماء الغائرة في الأرض ، يتعارض مع القرابين المرصودة للآلهة الأولمبيين ، اذ جزء التقدمة الاكبر لهم ، هو في دخان يتصاعد نحو السماء .

فمن هدف القربان الجنائزي ، استصراخ الميت ليعود لحظات إلى بين الأحياء . وهو ما نشهده في « الفرس » لأشيل ، حيث العجّز الفرس ـ المقتولين بكارثة بغتة كزركسيس ـ يستنجدون بظل داريوس . فهذه الاستغاثة الشبحية ، وجميع التحضيرات الطقوسية والسحرية والموسيقية والايقاعية ، تشكّل

اكثر حركة هذه المسرحية . ومن هنا خرجت المأساة ، ومن مواقف مشابهة .

في المطارح التي شهدت تضحيات من هذا النوع ، بنيت انصاب وتماثيل دائرية من الريازة اليونانية ، غالباً ما كانت مسرحاً للطقوس الجنائزية والجهنمية . وعن ديموستين ، أنّ جميع من ضمن تلك الدوائر ، حتى القرن الرابع قبل المسيح ، كانوا مصونين ، ومجرد لمسهم كان يعرّض للعقوبة الشديدة .

وفي المسرح الارتري ، في ايوبيا ، كانت ، في الوسط ، حفرة تحت الارض موصولة بالكواليس ، يصل منها المستدعون من الجحيم . وبولوكس ، معجمي القرن الميلادي الثاني وصاحب اكثر المعلومات حول التقنية المسرحية ، يؤكد وجود « مدرج خاص للآتين من الجحيم » ، كما في ذاك المسرح الارتري .

في قبور العصر الميسيني ، وجدت عظام بشرية كانت ضحايا قرابين . وهذه التقاليد ، في تضحية القرابين البشرية ، لم تغب عن اليونان . والتنفيذ بالمحكومين كان يقترب غالباً من القرابين . فلتطهير مدينة من قذاراتها ـ الناجمة عن جريمة أو اهانة ـ كان يساق سجين أو متطوع طوال السَاحة ، ويرمى في أشداق الموت .

وهذه التضحيات الاستشارية التي في أساس التراجيديا ، تضمنت غالباً تقدمات قرابين بشرية . من هنا أن أحد ارفع أشكال الفن اليوناني ، آت من احتفالات تذكّر بالرقص المتوحش ، ولم تفقد ، بعد ، هذا الطابع .

عن هيرودوت ، ان كليستين ، طاغية سيسيون في مطلع القرن السادس ، أراد محو كل علاقة لبلده مع أرغوس ، وعدّل جميع الاحتفالات الدينية الكانت تقام في سيسيون تقدمة للاله الآرجي أدراست . من هذه الطقوس ، أخذ خطّين : الاول حول الجنائزيات ، حوّلها الى البطل التيبي ميلانيبوس ، والثاني ، وفيه الجوق ، حوّله الى ديونيسوس اله الخمر .

في هذا الجو ، نمت التراجيديا ، غارفة من الطقس الديونيسي ، بعد نمو في طقوس الموتى والابطال .

وعبادة ديونيسوس ، المنطلقة من البيوس ، مروراً بأثينا ، نحو البيلوبونيز ، باتت نموذج الفن المسرحي . وهذا الأخير ، شجعه بيزيسترات في أثينا ، قطفاً لشعبية ، في أعياد ديونيسوس . وأبرز مسرح قدّمت عليه أعمال الثلاثة المسرحيين الكبار ، هو في الجنب الجنوبي الشرقي من الاكروبول ، داخل السور المقدس لاله ديونيسي اسمه ايلوتيروس ، على اسم برج ايلوتير ، عند الحدود البيوسية ، من حيثما دخل الاله الى الأتيك .

كان ديونيسوس الهاً شعبياً . وكان الشعب يحيطه بتقوى حارة ومقربة ، جعلته يحتقر الارستقراطية في التعامل مع الآلهة . ففي أثينا ، كان الديمقراطيون يشكّون بوجود مؤامرة أوليغارشية وراء كل مسٍّ لعظمة ديونيسوس .

من هنا ، نشأ نوع أدبي خاص يدعى « الدراما الستيرية » ، ولدت من السخط الشعبي . وفي بدايتها ، عالجت مواضيع ديونيسية ، وجسدته على المسرح مع رفاقه الستيريين (الستير شخص خرافي نصفه الأعلى بشر ، والأسفل ماعز) ، والعجوز سيلين الساهر على الجميع .

من تلك ، بقيت لنا مسرحيتان ستيريتان : « الصقلوب » لاوريبيد ، بنصها الكامل ، و « الضراء » لسوفوكل ، بنصها المجزوء . وفي كلتيهما ، يتبين كم كانت تتعدل الأسطورة على المسرح . فتدخل الستيريين ، لم يرد في مقطع هومير عن بوليفيم ، ولا في خطف ثيران ابولون كما جاء في « النشيد الى هرمس » . لذلك ، لم يطل هذا النوع ، في مزجه التهريج بالمأساة .

تبقى التراجيديا . . .

واسمها مؤلف من قسمين : أول يعني الكبش ، وثان يعني الغناء . فهل هي في الأساس غناء لمناسبة التضحية بكبش على

المحرقة ؟ أم أنها تعبير عن قلب انتحل هذا التقنع ؟

إن وجود الستيريين في الفن القديم ، يعطيهم طابعاً أقرب الى الخيل منه إلى الماعز ، وما الا في ما بعد حتى منحوا أقدام الكبش وقرنيه . وقد يكونون عرفوا هذا المظهر في البيلوبونيز . ذلك أن براتيناس ، أحد كبار المسرحيين الستيريين ، كان من فليونت ، المدينة البيلوبونيزية . لكن الثابت أن الرقصات المسرحية ، في مرحلة من تاريخها ، تطورت حول كبش مضحى به ، كما في ديلوس ، رقصات « الكركيات » حول ضحايا من الماعز كانت تحفظ قرونها في معبد فخم .

أما أرسطو ، فيشتق التراجيديا من شعر ديونيسي كان يلقى ، حسب بندار ، في التضحية بثور . بينما آريون ، أول شعراء هذا النوع ، كان يكتب تلك المدائح في مناسبات التضحيات بالماعز . فكاهنات باخوس ، في طقوسهن ، كن يفترسن جدياً أو شادناً ، اكثر مما يفترسن ثوراً .

هكذا ، صار كبش المحرقة ، لمرحلة ، اداة تطهير طقسوي تلجأ إليها التراجيديا . وفيما كان أرسطو يؤسس نظريته في الجمالية التراجيدية على نظرية التطهير بالخوف والشفقة ، كان ما يزال في طقس التراجيديا إلماح الى التطهير .

وحول « هيكوب » أوريبيد ، يقول أحد النقاد القدماء ان

الجوقة لدى دخولها الى صحن المسرح كانت تنتشر دوائر دوائر ، مما يعيد ، الى الذهن ، الدوامة الكريتية ، كما حاول بلوتارك تقليد الرقصات الديلينية .

وساحة الرقص الكان هومير حكاها حول درع آشيل ، وكان بناها ديدال في قصر كنوس ، ساعدت على مشاهد مماثلة : فكان قوياً ، الرابط بين التراجيديا الأتيكية ومشاهد المينويين .

لم يصلنا أي شيء من مسرح القرن الخامس . ومسرح أثينا عرفناه من طابع التغيرات التي حدثت في القرن الرابع وفي العصر الامبراطوري . وما وصلنا ، على تشابه غريب لا يتيح لنا اكتشاف التطور . فاكثريتها بنيت على تلة ، حيث ولادة خور ترسم حفرة تكون مصطبة لمسرح . أما توزع الصوت ، فكان محط درس كثير ، نظراً لكثرة المشاهدين في الهواء الطلق ، وخاصة في ابيدور (١٥ ألف مشاهد) . وفي أسفل المدرج ، ساحة مدورة للجوقة . وكانت في الخلف كواليس في مقابل الجمهور ، يفصلها عنه رواق كبير .

الممثلون ، في العصر الكلاسيكي كان مكانهم في ساحة الجوقة ، لا على مسرح مخصص لهم كما اليوم . وغالباً ما كانت ، في الكوميديات ، صراعات بين الممثلين والجوقة ، وفي التراجيديات يتفقون معها في همس حميم . فلا يمكن ان يكون

سقف الرواق هو المسرح ، كما صار في ما بعد .

يرى البعض ان ذلك كان طوال العصور الأولى ، والبعض الآخر ان ما سوى منذ القرن الرابع حين انفصل الممثلون عن الجوقة ، ليرتقوا مصطبة هي سقف الرواق .

جاء في احدى الكتابات ، أن كان في مسرح ديلوس ، مكان للمخاطبة . فمن كان المتكلم ؟ حسب افتراض أول : الآلهة في ظهوراتهم الجوية ، أو الخطباء حين استخدام المسرح للتجمعات السياسية . واقرب الظن ، ان في عصر تلك الكتابات (القرن الثالث قبل المسيح) كان المسرح على المفهوم المعاصر اليوم للكلمة .

وفي العصر الاسكندري ، كانت التظاهرات الشعرية تتخذ الطابع المسرحي ، لأن الممثلين كانوا على المسرح ، فيما ، في ساحة الجوقة ، تجري التظاهرات الموسيقية أو مظاهر الرقص . لكن الراقصين والمغنين ، كانوا ، في النهاية ، يصعدون الى المسرح . وحين ، في روما ، صارت ثمة مقاعد في الصفوف الأمامية لساحة الجوقة ، كان المسرح تخلى نهائياً عن معناه الديني الأولي .

الديكور ، في المسرحيات القديمة ، كان ، على تلة ، من قبر الميت ، امحت منه المعاني الجنائزية . وكانت الواجهة ،

دائماً ، لقصر أو معبد ، تختفي خلف ستار مدهون ، أو فواصل خشبية ، عليها رسوم المشهد ، من سهل أو جبل . أما الآلات ، فتنحصر في اثنتين : أولى تتيح ، في حركة سريعة أخفاء واجهة القصر أو المعبد ، واظهار الداخل ، وثانية نوع من الرافعة يتدلى منها الآلهة الهابطون من السماء .

ويحدث ، لدى هومير ، غير مرة ، أن ينوح جمع من الأشخاص ، طقسياً ، على بطل مات ، وأن يقوم شخص آخر ، اكثر أهمية ، يكون مهّد لذاك النواح ، فيُدخل معهم تشكياته الخاصة ، كما تيتيس مع النيريديين ، وأشيل بين الميرميدونيين ، يعطيان فكرة عما كانت عليه التراجيديات الأولى ، حين أضيفت ، الى القصائد الملقاة ، حوارات ممثل ، بدأ وحيداً على زمن تيسبيس .

وحين تطورت هذه الفكرة الى دخول ممثلين ، عادت تلك القصائد بشكل كورس ، لتعرف ، حوالي القرن الخامس ومطلع الرابع ، نجاحاً جديداً ، مع شعراء كما تيموتيه ، وصلتنا منه أجزاء من مسرحية « الفرس » . ولم يكن فيها سوى ممثلين اثنين على زمن أشيل . وهذا الاخير نفسه ، أوجد ثالثاً لهما ، في أواخر حياته ، مع ان البعض ينسب هذا الثالث الى سوفوكل . ويرى المؤرخون أن لم يكن رابع لهؤلاء . لكن هذه المسألة لم تثبت ، لأن المسرحيات كان لها اكثر من ثلاثة أدوار ،

انما كان الممثل الواحد يضطلع بأكثر من دور ، كما لم يكن أمام الجمهور اكثر من ثلاثة ممثلين معاً على المسرح . حتى ادوار النساء كان يؤديها رجال . أما استعمال الاقنعة ، ذات الجمالية المسرحية غير الثابتة ، فكان لهدف ديني سحري تدل عليها الملامح الطقسوية الموجودة في بعض المعابد .

كان المسرح في اثينا لذة شعبية : ففي أواخر القرن لخامس ، وربما قبله ، كانت الدولة تدفع للفقراء رسم الدخول لى المسرح . ومن ملامح الاعجوبة اليونانية ، اقبال الجمهور ، حتى غير المثقف منه ، على المسرحيات الأدبية الصعبة . على أن ما ساعد على ذلك الاقبال ، جمالية تركيب المشاهد ، مما ظهر في تأثير التراجيديا على رسامي الأواني .

كان المؤلفون المشتركون في التظاهرات المسرحية ، يقدمون صوصهم إلى مجلس أعلى ينظم المهرجان ، كان يمنع بعضهم من لاشتراك ، فلا يبقى الا على ثلاثة ، كل منهم ينفذ ثلاث راجيديات ومسرحية ستيرية . أما مصاريف الجوقة والممثلين ، كانت مفروضة على المواطنين الأغنياء . وكانت لجنة منتخبة يمقراطياً ، تقرر ترتيب نجاح المسرحيات ، حسب ردة فعل لجمهور ازاءها .

في إحدى مجموعاته ، ذكر أرسطو هذه النتائج ، لكنها ضاعت ، ولم يبق لنا منها سوى ما يشير الى معلومات عن تاريخ

التراجيديا وعنه ، أو عمن عاصروه ، ان نوع التراجيديا راح يضعف ، لتقوى شخصية الممثل ، وتخف المسرحيات الجديدة ، حتى لا يبقى ، لدى اعادة المسرحيات القديمة ، سوى اعمال اوريبيد ، التي تميزها ، في القرن الرابع ، اشيل وسوفوكل .

١ ـ أشيل

أبرز الأحداث فى حياة أشيل (٥٢٥ ـ ٤٥٦) ، اشتراكه فى معركة ماراتون في عام ٤٩٠ ، وأسفاره المتكررة ، بدءا من عام ٤٦٠ ـ الى صقلية حيث مات . وهو كان ولد فى ايلوسيس ، وكانت روحه مشبعة بالدين ، فأحيل الى الأسرار الابلوسيية في مصادر أفكاره . هكذا صوّره أرسطوفان في « الضفادع » . لكن هذه ، تم تمثيلها بعد خمسين سنة من موت أشيل الذي ، مشبعا أم لا بالأسرار ، وقع في نزاع مع الاكليروس الايلوسيني ، كما ورد في حكاية معبد أبولون ، وفى اتفاق مع الاكليروس الدلفي ، لأن دلف وايلوسيس كانا أحيانا على خصام .

عن أشيل ، بقيت أعمال كما : « الفرس » (٤٧٢) ، و « السبعة ضد ثيبا » (٤٦٧) و « المتوسلات » (حوالى ٤٦٣) ، « بروميتيه موثوقا » (تاريخها غير دقيق ، والبعض نسبها الى ملحد عاش فى اواخر حياة أشيل) ، والثلاثية المسرحية « الاورسنيا » (٤٥٨) : « أغاممنون » ، « حاملات القرابين » ، و « المحسنات » .

اعتبر البعض أن كان من الواجب على المؤلف ، تقديم ثلاث مسرحيات أو أربع (مع الستيرية) لكن « المتوسلات » ، اقدم آثار اشيل ، وهو الذي ابتدع الثلاثيات المسلسلة ، قبل « الفرس » التي ثلاثيتها عالجت ثلاثة مواضيع مختلفة .

والتراجيديات التي عزلتها التقاليد عن الثلاثيات المسلسلة لا تنبىء جيداً عن افكار أصحابها . والثلاثية الوحيدة الباقية كاملة : « الأورستيا » ، ومنها الانطلاق لفهم اشيل ، هي الصادرة قبل سنتين من وفاة صاحبها ، والحاملة خلاصة فكره .

ان رائحة الدم في كل « الأورستيا » ، بقسوتها المتفردة ، تدل على أهمية التعبد للموتى ، السكان شديد التأثير على التراجيديا . معها ، كان الايمان البدائي ـ وعنه يجب ارتكاب جريمة لتسكين ميت ـ سبباً في إيجاد الأساطير عن العائلات ـ كما عائلة الاتريديين ـ وعليها تقع حتمية الجريمة .

والشاعر فيها ، وان لم يعد ، كما في « الفرس » ، الى استثارة الأشباح ، استطاع تمثيل الميت على المسرح في « حاملات القرابين » ، حيث أغاممنون ، في قبره ، يشارك في الحركة المسرحية . وكذلك في « المحسنات » ، حتى بدون قبر ، كان هاجس مقتل كليتنمستر قوياً ، وظاهراً على الوجوه البشعة للآلهات المنتقمات .

وعلى أساس الجريمة التي تعوض عن جريمة ، تحاول الثلاثية ايجاد خلقية خاصة . من هنا تأثير دلف ، في تصوير مقتل كليتنمستر على يد أورست تنفيذاً لعقوبة إلهية ، يحرر القاتل من وصمته ، وتمحو له طقوس التطهر وصمته المادية .

وفي أثينا ، في مجمع الحكماء ، لجنة من الكبار ، تترأسها الآلهة أتينا ، تغفر لأورست واضعة حداً لجرائم عائلة الاتريديين ، مخففة من حدة آلهة الانتقام ، جاعلة لهن أرضاً خصبة للعطاء الخيّر .

ان المعنى الأعمق ، في ثلاثية « الأورستيا » ، هو في تلك الحكمة البشرية التي تحكم بين المفاهيم الإلهيّة ، وفي القول الذي أنهى تلك السلسلة من الجرائم الجديدة .

وقد يبدو غريباً ، ما لتلك الثلاثية من طابع قضائي . فالمأساة الكبرى الكان يعيشها الشعب الأثيني طوال القرن الخامس ، كانت منطلقاً للعدل فيه . فهي كانت صورة رؤيوية للمحاكم التي تقضي بحكم المسؤولية ، وصورة للديمقراطية كما يجب أن تكون .

من هنا ، في اليونان ، كان المفكر الديني هو نفسه مصلح الدين . وكانت مهمة الشاعر لا أن يخلق أساطير فقط ، بل مفاهيم ومعتقدات جديدة . وهذا إشيل ، في « الاورستيا » ،

يشرح للجمهور الاتيني مبرر وجود معبد « المحسنات » قرب مجلس الحكماء ، والجذور المقدسة للمحكمة الارستقراطية بعد تجريدها من حصاناتها ، وتمحور جميع النشاطات السياسية حولها . لكنه يستغل هذا الحق في التأويل والشرح ، ليعدل في مفهوم المحسنات نفسه : فهو من عنده خصصهنّ في زجر الجرائم بين الأهلين ، وجعلهن غير مكترثات بالجرائم بين الأزواج . وهو يغيّر حتى في طبيعة الآلهة الصاروا ، بمعاقبتهم كزرسيس وأغاممنون ، قضاة عدل .

هكذا ، تبدو حتمية القدر ، واضحة ، في « بروميتيه » ، انما لتتوجه إلى الآلهة : فالسبعة الذين تتدخل هذه الحتمية في حياتهم البشرية ، يظهرون إرادة بطولية . فهذا ايتيوكل ، فور تلقيه خبر المكانة التي يحتلها بولينيس في المعركة ، لا يعود يتوهم حول مصيره في نهاية الصراع : فهو الى الموت ، حسب حتمية القدر ، لكنه ، بارادته البطولية ، ينقذ ثيبا . من هنا قيل عن ايتيوكل انه أبرز وجوه المسرح اليوناني .

ويكون لنساء الجوقة الثيبيات ان يظهرن الهلع من قسوة ايتيوكل . ولدى قراءة المسرحية (« السبعة ضد ثيبا ») ، يتبين دور المؤثرات العاطفية في التراجيديا ، حين الجوقة أبرز ما فيها . ويبرز هذا التأثير في « المتوسلات » ، حتى لو لم تعد اليوم معتبرة مسرحية قديمة . ففيها ، اناشيد كثيرة للجوقة التي قدرها هو

محور المأساة : صبايا داناووس ، هل ينلن الاستقبال المطلـوب على أرض أرغوس ؟ انها ، لهن ، مسألة حياة أو موت .

ولكن ، حتى في « المحسنات » ، تبقى أحاسيس الجوقة ، لدى أشيل ، عنصراً أســاسياً في المؤثــرات ، إلا في بروميتيه وأغاممنون ، اللتين تحمـلان فـي العنـوان ، اسمـي شخصـين فيهما .

فالجمهور ، زمن أشيل ، لم يكن بعد معتاداً على نقـاش الأفكار التجريدية الباتــت تجـري أيام أوريبيد ، لذا ، كان في حاجة إلى صور حسية تترجم له التفسير الفلسفي للمأساة ، كما يتصوره الشاعر . وقيل ان لم يكن عنـد أشيل صور مساعـدة تبسـط الفـكرة الأسـاسية في النص كلـه أو في مقطـع منــه ، وحسب ، بل صور متلاحقة نظامياً تفرض نفسها على المشاهد ، كما طيران الحمائم الجافلـة في « المتوسـلات » ، أو النـير (رمـز طموحات كزرسيس في ربط اليونان وآسيا في عربة واحدة) في « الفرس » ، أو المركب الذي يقاوم العاصفة في « السبعة » ، أو الرحْـل في « بـروميتيه » . أو الحيوان المفتـرس في الشبــكة في « أغاممنـون » ، أو الحية في « حامـلات القرابـين » ، أو رهـط الكلاب في « المحسنات » .

وأخيراً ، لتوضيح أعمال اشيل ، يجب اعتبار خياله الرؤيوي المتناغم في قوة مع قوة فكره .

٢ ـ سوفوكل

امتدت حياة سوفوكل من٤٩٦ إلى ٤٠٥ ، ولم تكن ملأى فقط بعمله المسرحي ، رغم غزارة عبقريته ، بل بعدة نشاطات تعكس مثال زمانه : نشاط رياضي (كان ماهراً في رمي الكرة) ، ونشاط موسيقي (كان ينشد في الخامسة عشرة مع جوقة تمجد النصر في معركة سالامين) ، ونشاط سياسي وعسكري (كان المنظّر الستراتيجي في الحملة ضد ساموس الثائرة) ونشاط ديني (كان كاهن البطل آمينوس) : لم تصلنا تفاصيل عن مسرحياته ، إلا ما يتعلق بمسرحية « فيلوكتيت » (٤٠٩) ، و « أوديب في كولون » (٤٠١ بعد موت الشاعر) ، وله « أجاكس » ، و « انتيغون » ، و « أوديب ملكاً » و « الكتر » . ونجهل تاريخ صدور « التراخينيات » والمسرحية الستيرية « الضراء » .

مسرحية « أجاكس » ، تتصل بجذور النوع المأساوي ، من خلال عنصر المناقشة الطويلة حول رفض أو قبول القبر للبطل . وكان هذا الموضوع ، في رأي الأقدمين ، هو عصب المسرحية (وكذلك سوفوكل : فهو ، على عكس أشيل ، في هذه

المسرحية وفي « انتيغون » ، ينحـاز مع التعبـد للموتـى ، ضدّ السلطة البشرية) .

مـا يهمنـا : القسـم الأول . ففيه وحـده عنصر المأسـاة بمعناها : صراع الانسان مع القدر . والأصح أن نقول . لدى عودته الى رشده بعد جنون ولّدته له إلهة ، يتوصل البطل تدريجياً الى الانتحار ، دون تنكره لسخطه ضد البؤس الذي لحق به .

هكذا ، موته يقسـم المسرحية الى اثنـين : قسـم بشري ، وآخر يهيمن عليه التقليد الطقوسي . وهما قسمان منفصلان .

أما نجاح « انتيغون » ، ففي وحدة ذينك القسمين . فمن القسم الديني ، (رفض القبر أو قبوله) ، تنشأ المأساة كاملة ، طالما الارادة المكافحة هي لتلك الفتاة التي أقسمت على تكفين اخيها ، رغم حاجز القوانين البشرية .

واذا الحراس الأرسلهم كريون ، وصلوا متأخرين عن انقاذ انتيغون وهيمون خطيبها من الموت ، ففي هذا التأخير كل حكم القدر . وانتصار انتيغـون ، ثم ، أبعـد من الموت ، على ارادة بشرية مذكرة عدلّـت رأيهـا قسرا . من هنـا يتميز الشخصان : الذي يجتاح معجزة الارادة ، والذي - بعماه - يسير في التعاسة والكارثة .

في « أوديب ملـكاً » ، شخص واحـد . وهنـا عبقـرية

سوفوكل . فيما الهجوم الذي ولّده ، ضد الآلهة ، الطاعـون في ثيبا . تجيب دلف انه اغتيال الملك القديم لايوس . ولدى طرح المسألة ، تختلج المأساة في نفس أوديب . ويكتشف تدريجياً انه قاتل أبيه لايوس ، وانه تزوج أمه جوكاست ، وانجـب اولاداً هم اخوة له واخوات ، وأنه البلية التي تئن منهـا أرض ثيبـا . لذلك ، فيما جوكاست تشنق نفسها ، فقر هو عينيه ، واتكأ على ابنتيه انتيغون وايسمين ، خارجاً ينتظر المنفى .

وانه الـوحيد الـكان كشف سرّ السفنـكس (جسـم أسـد ورأس امـرأة) ، لم يستطـع كشف نفســه ، وكان الأعمــى تيريزياس اكثر تبصراً منه . هنا ، تتخذ الحكمة الدلفية « اعرف نفسك » بعداً جديداً يمهد لسقـراط في خطـين : أولٍ بصعوبـة معزمة الانسان نفسه ، وثان بشعور الذنب لا وعيياً .

انما يجب تبرئة أوديب ، وتبرئة العدل الالهي الغائب في هذه العقوبـات التـي تتيح مكانـاً للمسـؤولية . ففــي « أوديب في كولون » ، يكون للمنبوذ ـ في دخوله الغيضة المقدسة من حيث لن يخرج ـ أن ينال تعويضاً لتلك الطريقة الفوق طبيعية التي غادر بها عالم الأحياء .

وكما في « اورســتيا » اشيل ، وفي عدة مسرحيات من أوريبيد (« ميدياً ، « الهـرقلسيون » ، « المتوسـلات ») . هو

موضوع الاستضافة الاتينية ، ممجدة في شخص تيزيه ، والتي تحوّل في الأسطورة الأولية المرعبة ، فتوجّهها نحو العدالة .

خصيصة هذه الظاهرة ، أن سوفوكل كان دائم الاهتمام في الغوص اكثر على مسائل لم يحلّها أسلافه كلياً . فهو ، كمسرحي ، يغور في الأعماق ، ويجدد ، عند الحاجة ، كلّ مفاهيمه في الفن . وقد يعود أحياناً الى صيغة قديمة : كما مع شقيقتين مثل انتيغون وايسمين ، أو الكتر وكريزوتيميس . وثمة دائما عاطفة عائلية مشتركة .

وقد يلجأ سوفوكل الى أوريبيد قاطفا منه : فمسرحية فيلوكتيت تنتهي بتدخل إلهيّ لحلّ مشكلة مستعصية . وكان وجد حلا أسهل ، لكنه عقّد الموضوع ليمهد الى ادخال القوة الالهية (كما كان يفعل أوريبيد) .

وحتى نهاية حياته وانتاجه ، كان سوفوكل دائم البحث عن التجديد في المسرح .

وفي مسرحية له واحدة فقط ، محافظة ، يشير العنوان الى الجوقة . انها « التراخينيات » ، ليس من شخص يبرز على سواه . فالموضوع : موت هرقلس ، لكن هذا ، لا يظهر إلا في النهاية ، وزوجته ريجانير ، دورها يهم نفسيا لا حضورا . ورئيس الجوقة ، في حوارات سوفوكل ، يترجم حقائق بديهة

ونصائح وحكماً تثير الضحك بسذاجتها أحياناً . ويكون للجوقة استخلاص الأمور الأخلاقية من الكائنات العليا .

في « أنتيغون » ، تعتبر البطلة ، في البدء ، خرقاء في نظر العجز الثيبيين الذي لم يفهموا أهمية فصلها إلا متأخرين . والمقاطع المغنّاة الكانت ـ زمان « متوسلات » اشيل ـ تكوّن عصب المأساة ، وقلق الجوقة على مصيرها ، لم تعد سوى تعليقات غنائية على الحركة ، غالباً على جمال ، كما تَغنَى سكان كولون بجمالات المشهد الاتيكي .

٣ ـ أوريبيد

الكوارث الكبرى التي ، لدى سوفوكل ، تضرب كبار النفس والارادة ، كانت تترك لهم بعض أمل في الاستنجاد بالحكمة أو بكبح لجماح رغباتهم .

هذا الأمل ، لدى أوريبيد، مفقود تماماً : ففي عالم تحكمه وحدها الصدفة ، ليس سوى انسانية منحرفة أو ضعيفة .

فهل هذا من تأثير نمط الحياة ؟

ان هذه ، لدى أوريبيد ، لم تكن قطرؤوفة . ولكن ، بما أن المعلومات عنه وردتنا من الشعراء الهازلين الكانوا يشنعون به ، لا يمكننا الركون الى كل المعلومات عن حياته . فلا نعرف تاريخ ولادته (٤٨٥ أو ٤٨٠) . أما موته ، فثابت التاريخ

(٤٠٦) . وأمـــا جذوره الاجتماعية (هــل كان ابــن بياعــة خضار ؟) والخيبات الزوجية في زواجيه ، فمـن الغـوامض . وهـو نال ، لدى اركلاوس ، ملك مقـدونيا ، خطـوة لتمثيلـه الثقافة الاتيكية ، فيما لم يحظ بين مواطنيه ، بهذه الظاهرة .

لكن الخلود ثأر له . ففي القـرن الرابـع ، حـين الحماس للمؤثرات ونقاشات الأفكار التجريدية ، كان هو المفضـل على معاصريه الكبيرين . وهـذا التفضيل جعـل آثـاره أقـرب الينـا منهما ، ومتوفرة أكثر . فمنه ، وصلتنـا سبـع عشرة تراجيديا ، ومأسـاة ستـيرية . وهــي ، بالتـرتيب الزمنــي التقريبــي :

« ألسست » (٤٣٨) ، « ميديا » ، (٤٣١) ، هيبوليت (٤٢٨) ، « هيكوب » ، « الهرقلسيون » ، « أندروماك » ، « هرقلس » ، « المتوسلات » ، « ايون » ، الطرواديات » (٤١٥) ، « الكترا » « ايفيجيني في ثوريد » ، « هيلين » (٤١٢) ، « الفينيقيات » « اورست » (٤٠٨) كاهنات باخوس » ، « ايفيجيني في آوليس » (بعد وفاة صاحبها ، ثم تمثيلها) . أما تاريخ المأساة الستيرية « الصقلوب » ـ فغير محدد .

تبقى « ميديا » احدى اكثر المسرحيات تأثـيراً وتميزاً . وقـد تكون اساساً لدراسة عبقرية أوريبيد . موضوعها من أقوى ما عرفت التراجيديا اليونانية : ميديا تذبح أطفالها معاقبـة لأبيهـم

جازون الكان يريد الزواج من كريوز ابنة ملك كورثيا . لكن هذا الموضوع العنيف قد يترك المشاهد بارداً ، أو يثير فيه القرف .

يعرف اوريبيد ذلك ، فلا يترك فرصة دون التذكير بأن بطلته من البرابرة (فالمرأة اليونانية لا تفعل ذلك) ، لكنه ، بقدرة عبقرية ، ينسب اليها في وسط المسرحية ، مخططاً يقوى عليها فلا تعود تستطيع لجمه . ففي لحظات الفشل ، تتنفس انتفاضة ثائرة رهيبة ، ويدفعها حبها الأمومي الى صرخات عظيمة . لكنها ، منذ قالت : « هيدا » لأولادها الحاملين هدية الى عروس ابيهم ، انطلق فيها شعور مجنون ، جعلها تقتلهم بيدها . وهذه الحركة ضاعفت من العنف الدرامي في الموقف ، وجعلت ، مقبولاً ، فعل ميديا . وليس شائعاً تركيب كل مسرحيات اوريبيد كهذه ، بتلك البراعة . ففي « ميديا » ، تمكن من ايجاد الصيغة التي تناسب عبقريته .

انها مأساة الحب المجنون ، وربما هذا ، بالنسبة لأشيل وسوفوكل ، هو التجديد الحاصل . فالحب لدى سوفوكل كان يحتل مكاناً ثانوياً ، ولدى أشيل مكاناً غير ذي أهمية . بينما هو لدى اوريبيد ، على أهمية قصوى ، وهو غالباً ذو أشكال مرضية جنونية . (انتقام فيدر من ايبوليت) .

تقول ميديا : « من كان عندي كل الكل ، صار أحقر الرجال » . وبهذا ، اكتشفت فيه ما كانه دائماً . وهنا ، ابراز ما عند جازون من غطرسة وتكبر : حين تذكّره بما خدمته به في كولشيد ، من مساعدته على نيل الجزة الذهبية وانقاذ حياته ، يجيبها : « أنا مدين بهذا لإلهة الحب » . وحين أبدت مصالحة واستعداداً لارسال هدايا إلى كريوز ، يجيبها : « وهل تعتقدين بحاجة الى هداياك في القصر » ؟ وحين تكلمه عن الحماية التي يحتاجها الأولاد في كنف زوجته الجديدة ، يجيبها : « لا داع للهدايا ، لدي وسائل أخرى للاقناع » (ويقصد « مواهبه » الجسدية) . ويعرض عليها هبة من المال ، مما يثير ميديا أكثر ، ويقربها من الجريمة .

وهذه لافتة من ذوق أوريبيد : تصوير الحقارة والدناءة في واقعية جريئة ، وفي وصف الحالات المرعبة (جنون هرقلس) والأطباع الشيخوخية (امنيتريون ، بيليه ، فيريس) المتميزة بالقسوة والمرارة والسخط .

ولكن ، هل يستاهل جازون هذه التجربة القاسية ، هو الذي يحب أولاده كثيراً ؟ صحيح انه لا يقعنا في قوله ان زواجه الجديد لمصلحة أولاده ، في تأمين وحدة عائلة لهم . لكن حنانه ازاءهم ، صادق . من هنا شفقتنا عليه عند اطلاعنا على تصميم ميديا . ومن هنا وجعنا معه عند رؤيته جثثهم ولا يمكنه

تكفينهم . وهو هذا ما أراد الشاعر اثارته عند جمهوره ، وما تملّ دراسته في الأشخاص الذين يولّدون عند المشاهد أحاسيس متضادة ، تبدأ سخطاً على الشخص ثم تتحول شفقة ، أو أحاسيس ترتفع مع شدة الأزمة الدراسية التي تفوق تصوّره العادي . (أدميت الذي ارتضى التضحية بزوجته ، وبرهن في صراعه مع فيريس عن كبر نفس ، يتخذ في نظرنا طابعاً آخر منذ قدوم هيرقلس الذي يفرض عليه ، في حداده ، القيام بعمل احتفائي يقترب من البطولة) .

وفي مرور ايجيه ، ملك اثينا ، في كوزثيا ، خلاص لميديا التي أمّنت لها ملجأ ، بعد جريمتها . لكن هذه ، كانت مناسبة للنيل من بر الملك . فهو راح الى « دلف » ، لماذا الآلهة تحرم الناس الأولاد .

هكذا ، لدى اوريبيد ، يبدو ملوك أثينا أتقياء ، كما تفرض التقاليد . ففي « المتوسلات » ، يبدو لدى تيزيه تفاؤل شمولي ، في القول ان الآلهة هم مؤسسو كل حضارة .

وفي مسرحيات أخرى ، يستنجد الأشخاص بالآلهة ، في وقت لا ينجد به الآلهة ، أو يتدخلون في شكل مسيء .

وهذا ما عناه جازون ، حين ميديا تتبجح بجريمتها ، اذ صرخ : « زوس ، هل تسمع هذا الهذيان ؟ » . واكثرت من

تعداد مساوىء جازون ، مما جعل أوريبيد يشدد لنا على صمت زوس حيال ذلك . وقبيل ذلك ، كان رئيس الجوق يقول ان جازون يستاهل الآلام الأرسلها اليه الآلهة ، ويضيف تذمراً من كريوز . من هنا ، أن كريون ـ ملك كورنثيا ـ توجه الى ابنته الميتة قائلاً : « مسكينة يا بنيتي . . . من مِن الآلهة سبّب لك هذه الميتة » ؟ . ومن هنا ، قول ميديا لدى موت ابنائها : « تآمرنا عليكم ، أنا والآلهة ، بأفكارنا السوداء » .

قائلاً لها في كلامه على ديونيسوس : « هكذا الاله . لا يؤذى بشرياً ! هكذا ، مدح إله الخمر ، كما فرضه أساس المأساة الستيرية ، انقلب هجاء ضد سائر الآلهة

وفي « هرقلس » ، تمتنع « ليسا » ، إلهة الجنون ، عن تنفيذ أمر هيرا التي تفرض عليها أن تحمل هرقلس الى الجنون ، ليقتل أبناءه فيما هو يظن انه يقتل أولاد خصمه أوريستبه . هكذا ، بدت هذه الإلهة المرؤوسة ، أقل جرماً من زوجة زوس .

ويتعمد أوريبيد أن يظهر ـ في الأساطير الدينية ـ عبثيتها وفظاظتها ، وهما من أسس المأساة الدرامية . وهو لا يرحم الخرافات الشعبية ، كما مثلاً ، حين خادمة كريوز ـ لدى رؤيتها عذاب سيدتها ـ تظنها يسكنها الاله بان ، ولا تقدم لها أية

مساعدة سوى استدعاء الإله .

من الصعب تحديد أفكار الكاتب المسرحي ، لأنها ، سلفاً ، مقولبة لدور على المسرح . هكذا ، لدى أوريبيد ، نتوهم أن الفكرة متقلبة أو متناقضة . لكن ترجمة أفكاره حول النساء ، ما تزال تخلق جدلاً بين المفسّرين .

وفي « ميديا » ، ثمة تهكمات كثيرة ضد هذه التأويلات : فجازون يقزم النفسية النسائية الى أسئلة في مخدع . ولكن الشاعر لا يتبنى له اقوال جازون ، وهو النموذج الشعبي المبسط . ونساء الشارع ، اللواتي يؤلفن الجوقة ، اذ تجمعن على صرخات ميديا ، (التي لم ترعو عن اطلاعهن على تصميمها) يشرحن أنهن بحثن في المسائل الفلسفية اكثر مما أعطي لهن ، لأن النساء ، عادة ، «بعيدات عن الوحي » .

ماذا استخلص من تلك الابحاث ؟

أن الأولاد همّ ، أفضل التخلص منه ، الى هنا ، تصل العبقرية النسائية حين تتوغل الى الأعماق .

لكنها فكرة تسلّ بها الكاتب ، ونسبها ، على لسان نساء الجوقة ، الى الكورنثيات . ويظهر ميل الى النساء لدى الشاعر ، في المقطع التي تلقيه البطلة مع بداية المسرحية . وهو جليّ في عدة

شخصيات نسائية طاهرة وفاضلة ، في غير مسرحية عند أوريبيد . ويمحي رأيه ضد النساء ، في هذا القول من « الصقلوب » : « ما كان احتقار المرأة وارداً ، لو لم يوجد لي وحدي » .

وغالباً ما يعرض مسرح أوريبيد أفكاراً ـ لكنه ـ أمام العروض النظرية ـ يغفل المعقولية السيكولوجية أو الدرامية . وهذا ما يميزه عن معاصريه ، أنه يلجأ في سرعة الى المؤثرات : مثلاً : سماعنا صراخ أصوات استغاثة من أولاد ميديا ، وهي تخنقهم في بيتها . وهو يبرز المصطنعات التقليدية ، مما يطرح أمام مفسريه مسائل خاصة ، في ظاهرتين لديه : تقديم ، في التمهيد ، واضح ومفصل للعقدة والموقف ، وإلماح إلى الخاتمة ، والثانية سهولة الوصول الى حل العقدة .

وما يفسرّ هذه التجديد : تخليه عن مبدأ الثلاثية المتسلسلة ، مما يفتح له مجالاً أقل لتكثيف مجمل الأسطورة ، ويخفف المادة بملخص الاستهلال وأعجوبة الخاتمة .

لكن مسرح أوريبيد لا يتبنى كل الأساطير ، بل يرفض ، في حدّة ، لاأخلاقيتها وقسوتها ، فلا يقبلها إلا اطاراً شعرياً ووسيلة جماهيرية لحل العقد ، ويستبعد المدهش من المأساة القائمة . وكلما زادت حصة الآلهة في البداية أو النهاية خفف

تدخلهم في مسار الحركة المسرحية التي يزيد اتجاهها نحو ما هو إنساني .

وهكذا : كلما ابتعدنا عن الجذور الدينية للمأساة ، تنامى العنصر السيكولوجي . من تلك ، مثلاً ، فرقة الراقصين التي تقوم بعمليات سحرية لتعيد شبحاً الى عالم الأحياء ، لا تستثيرنا في مجمل اعمال الفرقة .

عند أشيل كذلك ، ينحصر الأهم في المفاهيم الدينية المتصارعة . فتبقى المأساة طقسوية ، والأشخاص رمزيين . انما تنتصر ارادات بشرية قوية ، فيتحرر عادلون من حكم القدر . بهذا ، تهيأ مسرح سوفوكل الذي مجّد الارادة القوية ، وركز على الطبائع .

وما سوى عند أوريبيد ، حتى تصبح المأساة انسانية بشرية ، ويكون للانسان ، بضعفه وبشاعته ، أن يمتلك المسرح كله . بعدها ، لا تعود المواضيع الدينية إلا عَرَضاً في حوارات على هامش الحركة الأساسية ، لا أساساً في عمق المأساة . واذا اوريبيد أقوى الثلاثة في مناقشة المواضيع عمقياً ، فلا واحدة من مسرحياته يمكن تسميتها « مسرحية قضيّة » ، ولا واحد من اشخاصه « رمزاً » .

على ان التطور لن يتوغل بعيداً . فحتى لدى أوريبيد ، ثمة

لمحات واضحة من الجذور الدينية للمأساة . فأحد مواضيعه حول الاصطفاء يبقى، رمزاً للتضحيةالإنسانية. وهو نجدها في التضحية الارادية ، في تمجيده فكرة الانصراف الكامل الى مدينة أو شخص : ففي « الهرقلسيون » ، ماكاري نموذج لوطنية الاثينيين خلال حرب البيلوبونيز . لكن هذا التفسير السياسي لا يتوافق مع ألسست ، الممثلة عام ٤٣٨ ، والتي تحمل ، في مأساة عائلية ، الموضوع القديم للنزول الى الجحيم والعودة منه ، وهو موضوع في أساس عدة أساطير (ديميتيه وكوريه ، أورفيه وأوريديس) المرتبطة بالممارسة الطقسوية .

ولكن ، حتى لو صار دور الجوقة أقل أهمية ، والشاعر يضوىء على هذا الموضوع ، (كما حين نساء كورنثيا تستجيب بتذكرات ميثولوجية لنداءات الأولاد الكانت تخنقهم ميديا) ، لا يمكن للأساطير ، المعالجة على الصعيد الانساني ، أن تُفسرّ كلياً ، دون الرجوع الى معطيات طقسوية : مقطع كامل من « ميديا » مرتبط بتقاليد أحد معابد هيرا ، قرب كورنثيا .

هذه التقاليد المفروضة ، التي أثارت الإبداع لدى كل المسرحيين ، مورست إذن حتى على أوريبيد المجدّد .

٤ ـ الكوميديا القديمة
أرسطوفان

حين كانت تطوافات الأسرار ، المارة من اثينا الى ايلوسيس ، تعبر الجسر فوق نهر سيفيز الاتيني ، كان فريق من المشاغبين ، عند الجسر ، يهاجمها بالسخرية والتهكم . وثمة ظاهرة مماثلة في ايجين .

هذه التقاليد القروية ، في أساس الكوميديا الاتيكية . ففي كلٍّ من مسرحيات أرسطوفان يتمحور المشهد الأساسي حول معركة بين الجوقة والممثلين ، تكون في نهايتها عقدة موضوع المسرحية .

كما ، مثلاً ، موضوع « العصافير » : اثينيان ضجراً من مجتمع البشر ، فأسسا مدينة بين الأرض والسماء ، جعلا لها جيشاً وسياسة ودبلوماسية . وبعد استعراض يتمثل الاثينيان خلاله يحلمان بمشروعهما ، تتدخل الجوقة في عنصر غريب : العصافير التي ، تلبية لنداء الهدهد ، تهاجمهما . وفي بداية المعركة ، تتوقف العصافير مصغية الى مطالعة الرجلين .

ويدور القسم الأطول من الكوميديا حول مقاطع ترفيهية أحياناً ، تحكي بناء هذه المدينة الفضائية التي راح يتسابق عليها الآلهة والبشر .

على ان هذا النوع من الكوميديا ، أقرب إلى المشاهد الهزلية منه الى العقد المسرحية القوية ، التي تتصاعد الحركة المسرحية فيها مع كل مشهد ، وصولاً الى حل العقدة . فالمشاهد ، لدى أرسطوفان ، لا نهاية لما تسير إليه ، ولا يلجمه إلا طول الوقت على المشاهدين. والعنصر الأساسي لديه، وتليها مشاهد تطوافات وسواها. وقد يكون في المسرحية الواحدة صراعان ، مما يطيل الحركة فيها ، فيتوجه رئيس الجوقة مباشرة الى الجمهور ، باسم الشاعر ، محللاً ثنايا المسرحية ، منتقداً مسرحيات الشعراء المنافسين . وحده ، شهد الصراع ، كان موجوداً منذ القدم ، حين كانت الكوميديا لا تزال مجرد طقس .

وثمة مشابهة بين تهزؤات جسر سيفيز ، وطابع أسرار ايلوزيس ، وهي ديانة الموت والماورائيات ؛ فالعبادات الجنائزية ، هي ، في الوقت نفسه ، عبادات زراعية . فالأرض لا تستقبل فقط أجساد الموتى ، بل الحبوب ، والآلهة أنفسهم ، يحكمون على الحزن والفرح .

وكما ديميتيه ، ديونيسوس هو إله الأموات ، واذا هي إلهة القمح ، فإنه إله الخمر . من هنا ، أن تسابق اللقطات الكوميدية في المسرحية الواحدة ، يشير الى كون المسرح لم يكن الاطار المناسب للكوميديا . فهذه ، تطواف في الجبال ، كانت من تقاليد ديونيسوس .

في اكروبول أثينا ، كان معبد لإلهة ارتميسية اسمها براورونيا . وبراورون ، كان برجاً أتيكياً تتم فيه عبادة أرتميس . وحين تيزيه جمع المدن المستقلة ، في دولة واحدة ، وضع على صخرة مقدسة باتت مشتركة لهم ـ رموزاً لعبادات المدن المختلفة .

وكانت تطوف حول هذا المعبد ، ثلة من بنات يتنكّرن بأزياء دبّات . وهذا التنكر ، من قديم العادات المنتشرة . وتبقى لنا منها جدرانية من العصر الميسيني ، ظهر فيها رجال مقنّعون برؤوس حمير ، كما وجدت بين الحفريات اقنعة حيوانات .

من هنا أن الديانة الاغريقية مرت في مرحلة كانت الآلهة فيها تُعبَد في شكل حيوانات . فهل الأقنعة الطقسوية عامل تشابه مع الإله ؟ أم ان الأقنعة ـ حين الحيوان يذكر الإله بجذوره ـ تصير وسيلة للتقرب من الاله ، في الحيوان الذي يشبهه ؟

مهما كان تفسير الطقس سحرياً ، تبقى لنا منه جوقات حيوانات لدى أرسطوفان ومعاصريه . وذلك التقنع ، كان عنصر تشويق للجمهور ، وعنصر استغلال الكاتب للمشاهد المضحكة ، ويشجع المُشاهد على دفع ثمن حق الدخول .

بدأت حياة ارسطوفان المسرحية مع مسرحيتين :

« القاصفون » ، « والبابليون » ، انتحل لهما ، لصغر سنه ؛ اسماً مستعاراً . وكان في العشرين حين أطلق « الأشارنيون » (٤٢٥) ، « الفرسان » (٤٢١) ، « العصافير » (٤١٤) ، « ليزيسترتا » (٤١١) ، أعياد ديميتيه » (٤١١) ، « الضفادع » (٤٠٥) ، « مجمع النساء » (٣٩٢) ، « بلوتوس » (٣٨٨) .

هذه التواريخ ، تدل على انه لم يكن خالق الكوميديا القديمة . فثمة غيره (خاصة كراتينوس) كانوا يُطلعون مسرحيات من النمط نفسه . وفي « الأسراب » ، نص يعارض فيه خصومه . على ان هذه المسرحية فشلت ، فاستعادها (في قصة لا مسرحية) منتقداً منتقديه ، معتبراً طريقته قمة البراءة . وكانت طريقته ساخرة على مرارة . فهو يستخدم المواضيع الداعرة والفاجرة ، لا ارضاء للجمهور ، بل لمزاجه الخاص ، وهو فيها يبتكر في خيال . وفي « مأدبة » أفلاطون ، ليست صدفة ان تكون حازوقة أرسطوفان هي الحدث المبتذل الوحيد في الاجتماع .

فكيف تفسير ذاك الدفاع عن اللياقة والاحتشام ؟

النقد طال ، أولاً ، تأليف الجوقة . يجيب ارسطوفان : لم

يغص النقاد على الخيال . ولم يروا في تحركات الراقصين سوى الفجور . ان وجدت فيها جديداً خجولاً . وبعد ، المنافسون ، حاولوا الاضحاك للاضحاك ، فيما ارسطوفان حاول تثقيف الاثينيين . وأخيراً ، يعي ارسطوفان انه ليس فقط كاتباً كوميدياً ، بل شاعر كبير يبلغ أقصى الغنائية .

حتى في التهريج ، لم يكن هو نفسه . واذا كانت تهمنا استنباطاته « الفاضحة » ، التي تجرح حسن التصرف واللياقة ، فأكثرها غير قابل الترجمة والتواتر ، خاصة لعبة الكلمات الساخرة لديه ، التي تدخل غالباً في غير موضعها فتثير الضحك . وكذلك ، تصعب ترجمة التلميحات الهازلة ضد أوريبيد وسوفوكل ، إلى كيريفون ذي التأملات الفلسفية ، وإلى كليونيم الذي رمى درعه في معركة ديليون . وكنا نفهم هجوماته اكثر ، لو وصلتنا مسرحيات كراتينوس وأوبوليس .

ولا يمكننا ، كذلك ، البحث عن تفرد أرسطوفان ، في آرائه المستوحاة من الأحداث السياسية أو العسكرية . فجدلياته كانت موجهة ضد الحرب والتسلطية الاثينية التي تسهم في توسيع القتال . وهو يدافع عن حلفاء أثينا ، وعن صغار الملاكين الجبليين الذي ارغمتهم الحرب على الانتقال الى المدينة . ويهاجم الحرب وأهل المدينة الذين يهيمنون في الجمعية العمومية وفي المحاكم ، ويترأسها غوغائيون .

فهل هو عدو الديمقراطية ؟

ليس ، بالطبع ، من مؤيدي حكومة القلة ، المتآمرين لصالح سبارطة ، كي يدخلوا ، في أثينا ، المؤسسات والتقاليد اللاسيديمونية بل هو ضد هؤلاء « الطويلي الشَعر » مقلّدي السبارطيين ، الذين نمت بينهم العادات الفكرية التي هاجمها أرسطوفان في « الأسراب » .

هنا ، يهتم أرسطوفان ، بما هو أعمق من الآنيات المتغيرة : مسائل التربية والجماليات . ومسرحيته الأولى (ضاعت ولم تصلنا) ، كانت مهزلة طالب يهزأ من أساتذته . أما المواضيع السياسية ، وهو فيها أقل براعة ، فقد تكون أوحيت إليه من النافذين الكانوا ضد كليون .

ولا تفيد جدلياته الفلاح العادي ، بقدر ما تهم الفلاح المهاجر من جبله .

أما المسائل الدينية (ومن الصعب ، في اليونان ، معرفة رأي المؤلف فيها) ، اذا هزأ طريقة بوزيبيدون الارستقراطية ، واذا ذكّر من مسرح ديونيسون مغامرات هذا الإله الفاجرة ، واذا ناهض تدخل الآلهة الشماليين سابازيوس وتريبال ، فهو لا يزال يؤمن بألوهية زوس ، كما الفلاحون العتاق ، ويقوم ضد عصرنة الديانة القديمة .

في « الزنابيز » ، وفي حين يهـزّىء الحـكم الـذي يصـدره السياسيون ، (الزنابـير هم قضـاة الشعـب) ، يقتـرح مثالـه القـديم في الاستقـرار والخلـق العـائليين ، اللـذين افسـدتهما العادات السياسية لدى المدينيين . وليس صدفة ان يعيد مرتين صراع الوالد مع ابنه (في « الزنابير » و « الأسراب ») فينسـب تضعضع العائلة مرة الى الوالد (منتقداً العائلة في المدينة) ومرة الى الولد (منتقداً العائلة النازحة من الجبل) .

هكذا الروح الاتيكية القديمة ، لا تبتعد عن الروح الجبلية والاطـار الجبلي . وأرسطوفـان ، في هذا الاطـار ، يبـدع ، شاعراً . وهو ، في نداء الهدهد إلى جميع عصافير الكون ، ونداء الغيوم بعـد صلاة سقـراط ، يظهـر شاعـراً شمـولياً ، ذا مدى واسع ، في نَفَس مدهش . فخياله يعبر مشاهد البحر والغابـة والجبل حيث العصافير ، والقمم المتطربشة بالثلـوج ، والغيوم التي تخصب السهول . وهو ، في هذا ، بزّ أقرانه .

مسرحيتاه الاخيرتان ، مكانتهما خاصة : « جمعية النساء » و « بلوتوس » . ومما يلفت فيهما ، وجود الجوقة في مواضـع يبدو حشرها غير نافع . لكنه يرمي منها إلى وسيط ايقاعي ، يرافقـه عزف موسيقي قد لا يتناغم مع سيرورة الحركة . ومن يومها ، خف تأثير الجوقة في المسرح الاغريقي .

من هنا ، ان « بلوتوس » لا تنتسب إلى عصر « الكوميديا القديمة » ، بل « الوسيطة » التي لم تصلنا من سواها سوى مقاطع وشذرات .

فإله الغنى ، بلوتوس ، أعمى : وتوزعت خيراته مبعثرة دون تخصيص مُحِق . حُمِل إلى إله الطب ، فشفاه ، وكان التبادل بين الفقراء والأغنياء ، توالى على عدة لوحات . وعن طريقة مستوحاة من التراجيديا ، ثم الشفاء خارج المسرح ، ورُويت في مقطع طويل . وكانت هذه ، آخر مسرحية ، كتبها ارسطوفان في الستين ، مما يدل على نضارة عبقرية لديه ، في التأقلم مع الأشكال الجديدة .

لكن هذا الفن الجديد ، ارسطوفان نفسه مهّد له . ومسرحيات « الكوميديا الوسيطة » . الميثولوجية في غالبيتها ، تقطف الكوميديا من الهرب خارج الواقع ، في هيولي غالباً ما يتدخل فيها إله . بينما الكوميديا القديمة ، كانت مسلوخة من الواقع .

من قام بهذا التحوّل ؟

انه الشارع الذي ، في « العصافير » ، حافظ على أسس الكوميديا القديمة ، انما هزأ الواقع ، بصدامه اياه مع عالم الأحلام .

٥ ـ الكوميديا الجديدة : ميناندر

لم تصلنا « الكوميديا الجديدة » (ذات نهاية القرن الرابع وبداية الثالث) إلا بالتقليدات اللاتينية (بلوت ، تيرنس) ، حتى القرن العشرين حين وصلتنا المكتشفات عن مخطوطات عرّفتنا الى فن ميناندر ، الابيقوري المترف العاش في أثينا بين ٣٤٠ و ٢٩٢ .

معه ، اختفت الجوقة ، وتعقّدت العقدة اكثر : صار الاشخاص مغامرين في قدرهم (أطفال متروكون بُعَيد ولادتهم ، يُتَعَرَّف اليهم في ما بعد ، حين يكبرون لدى قراصنة ، أو صبايا يتم بيعهنّ في سوق العبيد ، . . . .) .
ونجد لدى ميناندر جميع الأفكار الفلسفية لجميع بِدَع العصر . ولوحاته تصوّر تقاليد كل طبقات المجتمع ، وعدة مسائل اجتماعية تضوّىء على العبيد والعاهرات .

أما روحه ، فخفيفة ، دون ابتذال .



الفصل الرابع

التاريخ

١ ـ هيرودوت

يرجّح مولده في أواخر الحروب الميدية ، وموته بعيد بداية حرب البيلوبونيز (حوالي ٤٨٠ ـ ٤٣٠) وهو استوطن ، تباعاً ، هاليكارناس ، (مستعمرة دورية من كاريا في آسيا الصغرى) ، ثم توريوم (مستعمرة أثينية في جنوبي ايطاليا) .

بين رحلاته الاستطلاعية المتعددة ، كانت المرحلة الأثينية هي الأكثر متعة وتثقيفاً . ويؤكد ، الى حدّ كبير ، أنه ، في اثينا ، كان صديق سوفوكل . وهو كتب ، في لغة إيونية أدبية مصطنعة ، تذكّر بالاسلوب الهوميري ، لأن ايونيين ـ كما العالم الجغرافي هيكاتيه دو ميليه ـ فرضوا لهجتهم على النشر الانشائي والعلمي عصرئذ . لكنه لا يُدَرج مع الايونيين اذ كان يكرههم .

وهو روى الحروب الميديّة ،جامعاً فيها نتائج استطلاعاته لمعرفة تلك الحروب وجميع الشعوب التي خاضتها . واستطلاعاته كانت مذهلة بشموليتها . صحيح انه ليس أول المستطلعين ، لكنه ذكر الخارطة البرونزية التي قدمها اريستاغوراس دو ميليه الى كليومين السبارطي ، والمناهج الكانت متّبعة لقياسات البحار والمحيطات .

واللافت ، اصراره على مراقبة كل شيء بنفسه ، ضمن قدراته البشرية ، ورفضه كل ما عدا قناعاته البصرية ، وكل أسطورة لا تدخل منطقه : « لم اتوصل حسياً ، بعد ، الى معرفة البحر خلف أوروبا » . . . « يحكى عن اوقيانوس يحيط بالأرض ، انما لم يبرهن ذلك بعد أحد » .

لم يستطع بلوغ الهند ، لذلك ، في كلامه على الهنديين حسب الروايات الفارسية ، يتنصل من المسؤولية في كلامه على الصحراء التي يقال انها خلف الهند شرقاً . وهو جهد للتوصل الى العالم المعروف ، صوب الشمال ، فلم يجد ما يشبه أولئك الشماليين الكانت تتحدث عنهم التقاليد الأسطورية الأغريقية ، في ديلوس ، ولم يجد لهم ذكراً لدى الشعوب الشمالية التي زارها .

وأوصله فضوله للتأكد ، إلى ضفاف بحر أزوف فأعالي نهر

النيل ، ووجد في فلسطين مسلّة سيزوستريس . وقارن ما قيل له عن الهوة في بحيرة موريس ، في مصر ، وما عرفه من الهوّات نفسها في أشوريا . كما تمكن من تقريب المعلومات حول أريسئيه دو بروكونيز ، المجموعة في بروكونيز نفسها ، وسيزيك (بحر مارمرا) وفي ميتابونته (ايطاليا) .

وهو يعرف عدداً كبيراً من الكلمات البربرية ،ويعرف التقريب بين اسم شعب تراسي ، واسماء التجار في مرسيليا . ففي جميع البلدان التي اجتازها ، اثقل مرشديه بالأسئلة ، جامعاً اقوالهم ، ومغربلاً ما كان يراه غير منطقي .

ولتقديره مؤسس التاريخ ، لا يجب اعتبار كلّ من كلماته ، بل معرفة مدى الفضول في فكره ، والقدرة في جهوده ، وضميره ، وأمانته العلمية في تحديد مصادره : « حتى هنا ، تكلمت بما شاهدته بعيني ، وهاك ما سمعته ، فقط سمعته ، من الكهنة المصريين » (ويعطي اسماءهم) .

اكثر تلك التحقيقات ، أجراها في معابد . وحتى لو لم يكن الهيردوت ميل ديني ، كان عليه ارتيادها تفحصاً للوثائق التاريخية ، وجمعاً شفاهياً للتقاليد كما يحفظها رجال الدين . وهو زار معبد دلف ، فعرف ـ الى الآثار الفنية خارج المباني ، كما تمثل رودوبيس ـ المجمرة التي تركها سالامين القبرصي بين

كنوز الكورنتيني . وفي هذا المعبد الكان له تأثير عظيم على السياسة الاغريقية داخلياً وخارجياً ، جمع كمية من الوحي القديم مع المناسبات التي قيل فيها . وهو ، إن لم يعترف ، مرة على الأقل ، ان بيثيا كانت تستسلم للمال ، فواضح أن مصادره كلها دلفية ، وطريقته في استقصاء المعلومات ، هي التي حددت منهجيته التاريخية .

ثمة إشكال في ما استقاه من ساموس ، في معبد هيرا ، حيث شهد تقدمات أحاسيس ملك مصر ، ومن حيث استقى معلوماته حول بوليقراط والثورات السامينية . فهو شاهد درع أماسيس في معبد ليندوس ، وكتابات كادمينية داخل معبد أبولون في ثيبا ، وقيود سجناء كلشيديني وبيوسيين في اكروبول أثينا .

ويمكن استخلاص تاريخ تلك الحقبة ، من تعداد التقدمات التي ، في أواسط القرن الخامس ، كانت تحويها المراكز الدينية في اليونان ، والهيردوت ، المطّلع على الملل والاساطير ، لا يقول كل ما يعرفه ، محترماً كتمان الأسرار لدى المصريين كما لدى الاغريق : « حول التقمص ، ثمة اغريق (فيثاغوريون) لديهم حججهم ، أعرفها ولا أقولها » . أو قوله : « كل من عرف أسرار ساموثراس ، يفهم ما أريد قوله » .

هذا التقي ، لم يرو إلا الأحداث البشرية ، مغفلاً الأساطير ، مما يبعد عنه السذاجة . فهذه ، قد تبدو في نكاته حول المصريين والسكيتيين والفرس ، كما قوله : « هم يقولون ذلك ، صدّقوا منه ما تشاؤون » ، أو « لا أصدقهم ، انما هذا لا يمنع أنهم قالوه » .

وبعيداً عن التقاليد التي احتفظ بها لغايات جمالية ، كان لتلك النكات الساذجة همّ وثيقي : فهو أخذ ما صادف ، لافتقاده ما عداه ، دون اغفاله أنه يذكره على ذمة راويه . وهو لم يقبل ، دون اعتراض ومناقشة ، سوى رواية جزيرة شميس في الدلتا ، وهي كانت جزيرة عائمة . قبلها رغم صعوبة تصديقه ، ولم يخف دهشته للرهابين المصريين الكانوا يخبرون القصة في تأكيد .

وكانت له ، من بساطته ، أخطاء وقع فيها ، انما تبقى معذورة ضمن حالة المعلومات العلمية عصرئذ . فهو رفض تصديق أن الفينيقيين داروا افريقيا حتى الغرب ، وبقيت الشمس عن يمينهم . كما لا يصدّق تفسيرات فيضانات النيل بذوبانات الثلوج في اثيوبيا ، معتبراً من الخطل وجود الثلج في البلدان الحارة ، ويعطي تفسيراً آخر : الشمس في الشتاء واطئة على الافق ، أي الى ينابيع النيل ، التي تدفق ماء في الشتاء اكثر من الصيف . وكان في هذا ، منظّراً ، ذا تحليل تجريدي ، كثيراً

ما اعتمده لتفسير الأساطير في منطق عقلاني ، وصولاً إلى الواقع الانساني الذي شوهته تلك الأساطير . فلو قيل له ان في دودون ، تكلمت حمائم سود مع صوت بشري ، يبرهن أن هذه الحمائم هي كاهنات أجنبيات انقلبن عصافير ، ويسمين سوداء لأنهن كن مصريات : « فكيف الحمامة الحقيقية تعرف النطق ؟ » . واذا قيل له ان في مكانٍ حيات ذوات أجنحة ، لا يصدّق ، في سذاجة ، انما لا يرفض قطعاً ، بل يحاول التأكد من الخبر في المكان نفسه .

لا يهمّ هل هو على خطأ أم على صواب في هذه المواقف . المهم : فكره الثاقب تدقيقاً وتحليلاً . ونقسو عليه كثيراً ، لو نحاسبه اليوم على نظريته حول اصول الآلهة الاغريق . فهو تأثر كثيراً بقديم الوثائق المصرية ، وثمة تشابه بين العبادات المصرية والعبادات الاغريقية ، لذلك قال أن جميع آلهة الاغريق أتوا من مصر . وما دعاه الى نسبة اصل اجنبي للآلهة الاغريق ، أن اكثر اسمائهم ذات أصل غير هيليني .

على أن فضل هيرودوت ، كونه أعطى المسألة حجمها ، بتبرير كان ، في زمانه ، مقبولاً . وفضله ، انه احس بالمسائل الكبرى التي لولاها لم يكن مؤرخاً عظيماً .

من اللافت لديه ، أيضاً ، التجرد . واذا بلوتارك يتهمه

بالمكر ، لكن هيرودوت ليس مسؤولاً عن بسلوك التيبيين خلال الحروب الميدية ، وان هو صوّرهم في تجرد ، يوحـون بالخطـط لماردونيوس أو على وليمة واحدة مع القيادة الفارسية عشية المعركة الحاسمة .

وثمـة وجـه آخـر من ذلك المكر : للكبـار عنـده ضعف خاص . من هنا أن ميلتياد ، المنتصر في بطولة ماراثون ، يبدو أقل صدقاً اذا لم نعرف أنه قاد ضد باروس ـ تحت ستار الوطنية ـ حملة دفعه اليها ثأره الشخصي .

إجمالاً ، يمكن التعرف اذا كان مصدر هيرودوت اثينياً بحتاً أو دلفياً أو ساميني ، دون ان يكون له تفضيل شعب على شعب آخر . فهو يقابل ، دائماً ، التقاليد المتباعدة . وكان صعباً عليه بقاؤه منصفاً ، خاصة في روايات المعارك ، اذ كل شعب يرويها مضخماً مآثره . لكنه يتخلص : « بدءاً من هنا ، يصعـب علي تفريق مَن مِن الايونيين كان جباناً ومن كان شجاعاً » .

لـكن عدم انحياز هـيرودوت ، ليس دائماً رفض اعطائـه رأيه . فآراؤه واحاسيسه عند الصدام ، كما أي أغريقي ، وله ، بين جميع الشعوب الاغريقية ، ميل الى الاثينيين . لذلك يبرز الطريقة التي ، في سالامين ، انقذوا بها اليونان ، وحسّهم الذي به ، قبل معركة بلاتيه ، ذكّروا سائر الاغـريق المتخاصمـين ،

بأمكنة الشرف في محاربة البرابرة . لكنهم ، في مواضع أخرى ، يضوىء على خطئهم (كما في حربهم مع إيجين : « كان الاثينيون والايجينيون يتحاربون ، فيما الفارسي يقضي أعماله ») .

واذ كان هيرودوت يكتب في حين تتهيأ حرب البيلوبونيز ، وفي حين الجدال : هل اثينا تستحق ، أم لا ، امبراطوريتها في انقاذ اليونان خلال الحروب الميدية ، لم يتردد من القول ان اليونان ، بدون أثينا ، كانت خضعت .

وهو تمالك من الاعلان أن قدرة : تفسير الأحداث التي يرويها ، وتبيان معناها الفلسفي : فخسارة الفرس ، كانت عاقبة لهم على جرائمهم وعلى خطل ملوكهم . فقمبيز في مصر ، عوقب بنوبة جنون دموي وميتة تعيسة ، وداريوس وكزيركسيس في اليونان ، عوقبا بانهيار حملتيهما .

ولتأكيده على العقوبات الإلهية ، يكرر ذكر الفجور الفارسي . يقول آماسيس لبوليكراط : « سعادتك تقلقني » . فمجرد هذه السعادة ، تحدٍّ للآلهة . وحين وجد بوليكراط ، في جسم سمكة على مأدبته ، الخاتم الكان رماه في البحر ، كسر آماسيس علاقتهما كي لا ينال العقوبة العظمى .

وبعد ، فالآلهة لا يعاقبون دون تمييز : فحسدهم لا يلغي

عدالتهم . هذا ، مثلاً ، جنون كليومين وما رافقه من ويلات ، فُسِّرت في اليونان غير تفسير : هيرودوت وجد فيها عقاباً على مكر كليومين ازاء ديمارات . ودوريوس راح بعيداً عن سبارطة يفتش في المغامرة والموت ، لرفضه الانصياع الى كليومين ، ولكان صار ملكاً لو بقي في وطنه ، بعد موت كليومين دون وريث ذكر . وهذه مفاهيم مستوحاة من التراجيديا الاتيكية ، تأثر بها هيرودوت حتى في أسلوب الرواية .

الارادة الالهية تنبهنا ، وعلى المؤرخ الحدس بهذا التنبيه . وفي هذا العصر الذي يعرف الشك ، يؤمن هيرودوت بالعرّافين ويعلن هذا الايمان . فقبل معركة ماراتون ، خسر هيبياس أحد أضراسه ، في سعلة قوية ، ولم يتوصل الى ايجاده على الأرض حيث وقع . وكان ذلك ، مؤشراً سيئاً : الفرس والمنفيون الاثينيون معهم ، خسروا المعركة .

وكم من بشر عوقبوا لعدم انصياعهم الى المؤشر الالهي . ففي معركة بلاتيه ، كانت التقدمات ، في كل من الجيشين ، تشير إلى نهاية سعيدة شرط البقاء في حالة الدفاع . لكن ماردونيوس ضاق صبره ، ولعن نبوءة هيجيسيسترات ، الاله ذي الساق الخشبية ، فكان أن انهزم ماردونيوس .

بعض سذاجات هيرودوت يعزى الى هذا الورع المنهجي ،

وهذا القبول المطلق للتظاهرات الفوطبيعية . فموقف كهذا ، متعلق لديه بسلسلة من الديانات التقليدية يريد تبريرها بالحدث ، في زمان يكثر مناهضوها ويهزئونها في عنف . وتصديق العرافين ، مظهر من هذا الورع العميق الذي يضفي على الحدث ، طابعه الدرامي .

اذا استثنينا هذه التقوى ، التي ترفض الشكوك والانتقادات ، يبدو مفهوم هيرودوت للتاريخ ، مفهوماً عصرياً . فهو يعقد أهمية كبرى للوقائع الاقتصادية وللمؤسسات ، اكثر مما للوقائع العسكرية . من هنا ، يعطي للأمبراطورية الفارسية تفاصيل دقيقة حول تنظيمها المالي .

وكذلك : كشفه الشخصي حول العالم البربري ، في اضفاء تفاصيل شتى عليه ، جعل عنده نظرة نسبية جعلته على تسامح في الحكم : « كلٌّ يقرر أن قضاياه هي الأفضل » . وهو يتعمد إبراز افضل تقاليد مواطنيه ، كي يعوّد قارئه عليها . فلا يتردد ، في كتابته عن شعب بربري من الشمال يمارس المساواة بين الرجال والنساء ، أن يقول : « انهم ـ في هذا ـ عادلون » ، يشير ، في خبث ، الى أن المصريين ، كما الاغريق ، يسمون برابرة كل من لا يتكلمون لغتهم .

وكان الأغريق يعتبرون المؤسسات الديمقراطية حصانة

لحضارتهم . فمرتين ، ينتقد هيرودوت من يرفضون في اليونان ، تصديق مجادلة قامت مرة في القصر الملكي في سوز ، حول فضائل الديمقراطية والأوليغارشيه والملكية ، ابان ثورة القصر التي حملت داريوس الى ، الحكم . وكان أنّ الفرس تمسكوا بالنظام الملكي . وجهد هيرودوت في نسبة قيمة شمولية إلى هذا المثال من الحرية أو المساواة ، مما يعتبره ضرورياً لسعادة المدن . وهو يعطي الحق لذاك الخطيب الكورنثي الذي قال في إحدى الجمعيات : « ليس ملطخاً بالدم كما الطغيان » .

واذ كان ممن يبحثون عن العمق ، في كتابة التاريخ ، اتفق له أن صدّق الدوافع الصغيرة : اتوسا ، زوجة داريوس ، تريد خادمات اغريقيات ، فيندفع داريوس في حملة على بلاد اليونان . وكان لهيرودوت حسن النكتة ، مما جمّل كتاباته ، حتى قيل انه قاص لا مؤرخ ، مما يجحد شخصيته الفريدة . لأنه ، بذلك السرد الساحر ، تمكن من شد المحلّلين إليه .

بين حكاياته الطريفة ، تلك التي عن الطفل في السرير ، وهو سيصبح الطاغية كيبسيلوس ، قررت عائلة الباشياد المنافسة له ، أن تميته . فكانت بسمة الطفل البريئة تهدّ من توحش المقبلين على ذاك ، فيرتدون مصعوقين ويتهم بعضهم بعضاً بالتقصير .

حكاية أخرى : عن ابنة كليومين التي تتدخـل في الوقـت المناسـب ، وبكلمـة مرحـة ، فتمنـع اباهـا من ان يرشـوه أرستاغوراس دو ميليه .

ومن ميزات هيرودوت ، أن لاكثر حكاياته ناحية داعرة . بينها ، حكاية معسكرين : أول للأمازونيين وثانٍ للمحاربين السكيتيين الذين أبعدوا ، ثم التحمـوا حتـى كوّنـوا معسـكراً واحداً .

نثر هـيرودوت ، أسلوبـاً ، غـير مستقـر من حيث تركيب الجملة والتأليف بين الجمل . وغالباً ما تتداخل المقاطع لديه . كما ، مثلاً ، نصه حول جولة ارستاغوراس : الميلازي يصـل أثينا ، ولـم يكن مضى وقـت طويل على قلـب الاثينيين نظـام الطغيان . وكانت مناسبـة لـيروي قصـة الثـورة التـي كان من نتائجها وصول كليستين الأثيني إلى الحكم . ومن هنا ، يستطرد الى رواية قصة جدّ كليستين ، سفّاح سيسيون . وفجأة يقول : « بعد هذا التطويل ، حان لي ان أعود الى قلب نظام الطغيان ، في اثينا » . مع أن هدفه الأول ، جولة أرستاغوراس ، التي لا يكملها إلا بعد حواشٍ وتطويلات .

على أنّ مرحـاً لديه ، يغفـر له كل هذا . فلـه سهولـة في الانتقال ، تُبعد الملل ، وتنسي ، نوعاً ، جمُلَه الطويلـة . وهـو

يعتمد بعض التكرار توصلاً الى السهولة .

وعند الحاجة يكرر حرفياً ما كان ذكره قبل أسطر . وهـذا واضح ، لكونه يكتب للقراءة العلنية (من هنـا ترداد النكات والأسلوب المرح) ، ولكونه شخصياً ، كان عليه ان يقرأ المقاطع الطويلة أمام الجماهير ، خلال أعياد ، أو في مدرج مسرح .

٢ ـ توسيديد

هو من عائلة أرستقراطية أثينية . كان يملك مناجم ذهب في تراس ، وعيّن قاضياً أول عـام ٤٢٤ ، وعوقب ـ لأنه لم يعرف كيف يمنع براسيداس السبارطي من الاستيلاء على امغيبوليس ـ بالنفي عشرين عاماً . هذا كل ما وصلنا عن حياته . وترجّح له ميتة عنيفة .

كتابه ، في رواية حرب البيلوبونيز ، غير مكتمل . توقف عند العام ٤١١ . وكانت حرب العشر السنوات ، حتى عقـد الصلح مع نيسيـاس (٤٢١) ، موضوع كتاب أول ، مع مقدمة أولى . وعند استعادة الاعمال الحربية ، ثمة كتاب ثان مهدت له مقدمة ثانية . لكن الأول طرأت عليه تعديلات ليصـير مناسبـاً لرواية حرب السبعة والعشرين عاماً (حتـى ٤٠٤) .

ودلائل عدم اكتمال النص ، واضحة من تصحيحات القسم الأول ، وخاصة من الكتاب الثامن حيث الخطب ـ وما تتطلبه

من تأنّ ـ ليست في أسلوب المتكلم ، ولا حتى في أسلوب توسيديد نفسه .

وتقسيم الكتاب اليوم ثمانية أقسام ، لا يتوافق مطلقاً مع التأليف الحقيقي للكتاب . وله تقسيمات أخرى من تسعة أو ثلاثة عشر ، انما الأصح تبقى التي اتبعت مراحل الصيف والشتاء ، تلافياً للإشكال التاريخي في التسلسل الزمني الاغريقي الكان يختلف بين مدينة وأخرى .

قيمة الكتاب الوثيقية ، ليست فقط في حرفية نصوص منقولة (كصلح نيسياس) ، بل في ذكاء المؤلف وضميره التأليفي . ويدهش الأطباء اليوم ، من براعته في وصف نفسه مريضاً بطاعون اجتاح أثينا . فهو أعطاه مؤشراً طبياً لا يزال حتى اليوم يحيرّ المحللين ، في كماله وصواب تقديراته . مما يتوجب اتّباعه حرفياً ، حين يتكلم شاهداً على نفسه .

أما حين يتحدث عن وقائع لم يشهدها شخصياً ، كما في بداية الكتاب الأول ، حين يعدّ أبرز الأحداث قبل حرب البيلوبونيز ، يتجلى الفرق بين ضعف التوثيق وقوة الاستقرار .

واذ هو لا يملك عن مينوس ، سوى تقاليد خرافية ، يحدس بالدور التاريخي للحضارة البحرية التي للكريتيين . ويدل ما كان عليه قراصنة ديلوس من بربرية . وهو اتخذ « الالياذة »

مرجعاً ، مع أن الشاعر اتهم بتضخيم الأمور . لكنهـا أفادتـه لمعرفـة عظمـة الامبراطـورية الأتـريدية ، واثبـات انهـا ، هي الأخرى ، كانت بحرية .

وكان وصفه للثياب الاثينية ، وللتقاليد الاكارنانيـة ، كافياً لتصير هذه رموزاً تحتذى لعصور بعدها .

يتجلى فكر توسيديد التاريخي والسياسي ، في الخطـــب ، فهذه ، عند هيرودوت قليلـة وقصـيرة ، فيما هي عنـد توسيديد وسيلة طبيعية لعرض موقف ، من وجهتين مختلفتين . وهـي لا تشكل بعداً عن الواقع ، في بلد كانت المفاوضات الدبلوماسية تفتـرض خطبـاً من السفــراء ، متناقضــة ، أمـام الجمعيات الشعبية . وجهد المؤلف ليبقى قريباً من حرفيتهم ، مع لمسات منه ، غير خافية . فما يذكره على لسان الخطيب ، وهو ما كان يتمنى أن يقوله الخطيب ، في مناسبة أو في مزاج .

واذا كان مســلياً ادراك ذلك ، فما هو حكم توسيديد شخصياً ؟ أنه يعطيه في نقاط رئيسية (سبب الحـرب : خشية السبارطيين من تقدم أثينا ، تأثير بيريكليس ، طبع آلسيبياد) . لكن توسيديد ، عاش في عصر انتصـار السفسطـائيين ، حـين الخطابة ، فخورة بجدّتها ، كانت تدّعي امكانها اضعاف الحجة القوية ، وتقوية الحجة الضعيفة .

ومتى علمنا طريقة المحاكم في اثبات الحجج ، وتقصي الشهادات ، مما أثر كثيراً على توسيديد ، في طريقة التقصي التاريخي ، نفهم تأثير البلاغة القضائية على طريقة تفكيره . وهو في خطبه ، تلميذ انطيفون (وأنا كزاغور) ، الغارق من لعبة الأفكار ، ليصل الى الأعماق ، تقديراً لآهليّة الذكاء البشري أن يحتمل فكرتين متناقضتين : انه محام يتمرن على المرافعة تارة مع وطوراً ضدّ .

إن هيكلية خطبه ، تفرض هذا التطور ، فكل خطبه مبنية حول عدة مواضيع ، انما في كلّ منها موضوع طاغٍ مختار حسب المناسبة وحاجات القضية المطروحة . هذه المواضيع ، عادة ، متناقضة . وتوسيديد ، كما جميع الاغريق ، يفكر بالتناقضات (بحر ، وبر ، كلمة وواقع ، حاضر ومستقبل ، رغبة عاقر وارادة فاعلة ، طبيعة ومؤسسة) ، انما وفق انماط خاصة به لا تعبّر قط عن احدى اللفظتين المتناقضتين ، بل تدعو سامع الى الحدس بها من خلال الكلام .

من هنا ، قدرته على بلوغ العمق : كمية من الأفكار مضمرة ، وجميع المواضيع مطروحة معاً ، انما في كل جملة يطل موضوع مستقل . وهذه الطريقة تعيد الى الذهن تركيبة موسيقية : فلا يرى حرجاً من بعض تكرارات تخدم المعنى . وقد

تطل فكرته الرئيسية من استطراد عادي ، لم يكن قط رئيسياً .

التناقض الأبرز لديه : كلامه على الخير والحق . فدراسة موقف دبلوماسي تعود إلى مسألة الدول الثلاث : اذا دولتان في حالة حرب ، هل تنتظر الثالثة أن تضربها الدولة الرابحة بعد استنزافها قوى الدولة المهزومة ؟ هكذا ، تطرح المسألة الكورسيرية أمام جمعية أثينا ، في الكتاب الأول .

الحجة القانونية تفرض عدم التدخل ، وخطاب الكورنثيين يركز على مفاهيم الأخلاق : « حتى لو كانت عندنا النيّة لمهاجمتكم ، بعد انتصارنا على كورسير ، فلن تتصرفوا في شهامة ، لو تدخلتم في أمر ، كهذا ، لا يعنيكم » . أما الكورسيريون ، معترفين بضعف موقفهم القضائي ، فيشددون على الأهمية الحيوية لأثينا ، وهي ترغم على التدخل : « نحن قوة بحرية مثلكم . فاذا اخضعتمونا ، يكون لكورنثيا ، القوة البحرية ، أن تقلب أمبراطوريتكم » . لكن الخطاب الواقعي للكورسيريين ، يبدأ بكلمة عدل ، والخطاب المثالي للكورنثيين يبدأ بكلمة ضرورة .

والكورنثيون أنفسهم ، في اعلائهم شأن الاخلاق في أثينا ، راحوا الى سبارطة يتهمون الاسيديمونيين بالاكثار من الاستقامة ، وميلهم الى الحياة في المؤقت ، دون التفكير بالآتي .

وأمام سيركوز ـ موجهاً كلامه إلى الجنود والبحريين في أثينا ـ وقف نيسياس يبرهن لهم ، مرة أولى ـ انهم يحاربون من أجل حملة مهمة ، هنا تفوقهم على خصم يحارب من أجل وطن . ومرة ثانية ، بعد كارثة المركب ، لم يعد لهم سوى المحاربة من أجل وطنهم ، لاستعادته ، وهنا شجاعتهم الكبرى .

فالكاتب الذي يسترسل الى هذه المواقف ، هل له أن يضبط كل خطاب لمناسبته الأصلية ؟ انه مهيأ سلفاً الى ان الأفكار ، في ذاتها ، لا قيمة لها ، وانها لا تتعدى الحاجة التي وجدت لأجلها .

بهذا ، يكون توسيديد واقعياً ، بعيداً عن كل مثالية . وهو رفض الآلهة في عالم تسيطر عليه الصدفة . وينبذ العرّافين واخطاء تصوراتهم ، إلا واحداً تنبأ أن الحرب ستدوم ثلاث مرات تسع سنوات .

ولم يجهد مؤرخ مثله ، لابراز الحدث في حالته المجردة ، بعيداً عن تأثيرات الخوارق ، وكل تفسير ايديولوجي . من هنا ، ان قراءة توسيديد ، تستبعد كل كلام طنان بلا مغاز عميقة . فالتعابير عنده تؤدي معناها في حزم ، خاصة حول الدوافع التي تسيّر الناس . وهذا كاليكليس (في « جورجيا » أفلاطون) لا يستبعد هذا الدفاع عن حق القوي .

ولكن ، للجمع بين توسيديد وماكيافيلي ، وكلاهما يراقب حرباً كما كرماً أو حقلاً ، يجب التركيز على قدرة أعصابه . بينما نلمح لدى توسيدي أحقاداً حيناً ، وميولاً أحياناً .

صحيح أن في امانتـه التـاريخية عنـاصر رد اعتبـار سياسي وعسكري للسياسي كليون ، لكن لتوسيديد عليه انتقاماً . من هنا تصويره الكاريكاتوري في بعض المواقف ، وتصوير اخطائه قاضياً أمام أمفيبوليس . كما نجد لدى توسيديد احراجاً لنيسياس ـ حول كارثة سيراكوز الأثينية ـ انما في الوقت نفسه نجده يوجد له أعذاراً . وميتته على ايدي السبارطيين ، يجدها محقة .

انه ، اذن ، يعرف كيف يحمل ، وكيف يحنّ .

فهـا هو ، يتكلـم على التـراسيين اذ قتلـوا أطفـال ميكاليسوس ، ويصفه انه أبشع أحداث تلك الفترة ، فيما تبدو قوة أعصابه احدى مزايا براعته الفنية . وكذلك ، الفصول التي وصف فيها نفسية زمن الحرب ، في براعة تفصيلية .

مـن هنـا ، جاءت قصـة عن حرب البيلوبـونيز ، عمـلاً مشوقاً ، يطغي عليه حب أثينا ، حبّ منفي منها . مع هذا لا يتطرف فيعتبر أن كل وسيلة صالحة لاستعادة الوطن عند فقده ، بل يصف ، في دقة ، بواسطة ابن كلينياس ، التعلق المجنـون الذي تستحقه مدينة تلتقي فيها عظمة الانسانية .

ومديح اثينا ، هو دعوى سبارطة . اللاسيديمونيون يظهرون استقامة في علاقاتهم الداخلية ، بينما ، في سياستهم الخارجية ، يخلطون القيم والرؤية . وهذه الميزة التي يباهون بها ، لا تجعلهم يتفوقون على الأثينيين . فالاثيني ليس في حاجة ـ خلال زمن السلم ـ ان يعيش حياة متقشفة ، وأن يمارس تمارين لا انسانية ، ليكون جاهزاً في زمن الحرب . وفي الخطبة التي ألقاها بيريكليس لموتى السنة الأولى من الحرب ، مجّد التخلي عن التزمت ، وامتدح الرقة والرفق في العلاقات الاجتماعية ، وهي من علاقات الحضارة المتفوقة ، وعبارة « اثينا مدرسة اليونان » ، تضيف : ليست اثينا هي ، فقط ، مكان تثقيف الاغريق ، بل هي حياة الذكاء الهيليني ، وهي لولب الفكر والجمال .

على أن هذا التحيز القوي ، لم يقد توسيديد الى تحيز في رواية الأحداث . لكنه لم يكن يكتب تاريخها في هذا الزخم ، لو لم يكن بها على هذا العشق .

واذا الافكار الكبيرة ، تولد من الاحاسيس الكبيرة ، فمن حب توسيديد لأثينا ، ولدت فلسفة التاريخ . ومن علم الآثار ، نكتشف كم القوى البحرية أقوى من القوى البرية . فالحضارة تتطور بقدر ما الشعوب تتداخل ، فتنمو المداخيل وتتفجر الأفكار . وعند الانطواء ، كما في سبارطة ، يكبر الحقد على

الآخرين ، ويمارس المواطنين تقشفاً غير انساني ، رافضين حلاوة الحياة ، مما يؤدي الى فقر في الفنون .

ولكن ، لا تبادل ، دون انفتاح البحار ، ولا انفتاح دون نظام يضبط قراصنة البحر . وتاريخ تخطيط المدن ، يؤكد هذه النظرية : فالمدن في عصر البرابرة ، تعلو على التلال ، بعيداً عن الشواطىء . وكلما زاد الأمان ، اقتربت المدن من الشواطىء . وتثبت هذه النظرية ، ان الثروات البرية حاجز أمام نمو الازدهار: فهذه اثينا تطورت بفضل فقر تربتها التي جنّبتها الانقلابات الاتنية .

واذا هذا ، تفوق القوة البحرية ، فلماذا انهزمت أثينا ؟ مع هذا التساؤل ، عند قراءة توسيديد ، نفهم كم هو واقعي ، غير حتمي ، اذ تاريخه ينتفض ضد الحدث : كان يجب أن تربح أثينا .

اركيداموس ، ملك سبارطة ، يقول ذلك : حين الحرب توقف دولة بحرية ضد دولة برية ، تصير طويلة ، ويكون الغنم فيها للدولة الأقوى عسكرياً ، بل للأغنى . والمال موجود في أثينا . فاذا انهزمت ، فلأنها بعثرت قواها . واذ يؤكد توسيديد أن تاريخه يهدف الى ان يكون « أساساً للخلود » ، وتعليماً مفيداً للتاريخ ، لا يفكر بما يحتاجه مواطنوه من تحذيرات ، غداة

انتصارات ليزاندر . أو على الأقل ، هكذا قرأه ديموستيز في ما بعد ، بهذه الروحية .

أبرز أخطاء أثينا : أحكامها الخاطئة على مصلحتها : حين سبارطة ـ بعد خلل توازنها الداخلي عند أسر ٣٠٠ سجين ـ طلبت مفاوضات صلح ، كان يجب على اثينا أن تفيد من الفرصة . وكانت غلطتها الكبرى ، في حملة صقلية : فعن توسيديد انها ، لو تهيأت افضل ، لكانت نجحت . ويقيم جدولاً مفصلاً لصقلية ، منبهاً إلى اخطاء يجب تجنبها .

والاثينيون ، كذلك ، ارتكبوا اغلاطاً ضد الحق والعدل . وفكرة تضادية كما لدى توسيديد ، لا تلغي المفهوم الثاني حول الحرب . وهنا ، تُطرح مسألة حق الاثينيين في الحكم . فهم يرددون : سلطتنا على حلفائنا ، في كل واحدة من مهماتهم ، كسفراء لاثينا ، استحققناها في جدارة . وهذا القول يثير حفيظة الدول المنافسة ، وحتى جمهورهم هم . لذلك يشدد توسيديد دائماً على أهمية الحروب الميدية ، وهو يتنافس بذلك مع هيرودوت . وأحقية الامبراطورية الاثينية ، ناجمة لا عن تلك الامجاد ، بقدر ما عن سير التاريخ نفسه . فأثينا وجدت نفسها في ثقة الحكم ، لأن سبارطة لم تعرف كيف تحافظ عليه . وكانت الاستمرارية مسألة حياة أو موت . هكذا يدعي الاثينيون أمام

جمعية سبارطة . لكن هذا التبرير الواقعي ، يتلمسه اعتبار آخر واقعي . ان كنا قساة ، فمن الطبيعة البشرية التي ، مع ذلك ، منحتنا ليناً ليس عند سوانا . واذا تذمّر منا حلفاؤنا ، فسيندمون كثيراً حين يخالفون سوانا .

وان مدينة متفوقة الحضارة ، كما أثينا ، يمكنها ، حين تشاء ، فرض الشر أو الخير ، في حفاظها على مناعتها السياسية . يقول بيريكليس : « اننا وزعنا خيراً وشراً معاً » . وهذا يدل على كون الشر في أساس التعامل الخلقي عهدئذ ، انطلاقاً من أن هذا الشر قد يعود بالخير على العدو .

بهذا ، كم يكون فضل أثينا كبيراً ، ببعض الخير الكانت تمنحه . وهي كانت تعرف كيف تضع حداً لتجاوزات حكامها ، مما لم تكن تفعله شعوب أخرى .

في الكتاب الخامس ، يتحاور قواد اثينيون مع قضاة ميليين . واختيار شكل الحوار ، يشير الى أهمية مغزاه : الاثينيون يقترحون على الميليين ان يختاروا بين استعباد مدينتهم المستقلة ، أو قتل جميع رجالهم . ويتساءل الميليون ان لم يكونوا يستطيعون البقاء على صداقة مع الاثينيين ، دون دخولهم في المعركة مع سبارطة التي تجمعهم بها روابط اتنية .

يرفض الاثينيون لاعتبار صداقة الميليين تؤذيهم في

شعبيتهم . وفي هذا ، يشير توسيديد الى الدود في الثمر ، حين الصداقة تؤذي قاعدة الاتينيين . بالمقابل ، يعد الأثنيون ألا ينقادوا الى قتل الميليين ، على ألاّ ينقاد هؤلاء الى جرّ الويل على أنفسهم .

ومن نهاية الحوار ، نكتشف لدى الميليين شعوراً بالشرف ، يحملهم الى المقاومة وإن بدون أمل ،على أن ينصاعوا الى إهانة ، دافعوا ضدّها سبعة أجيال . ولا شك هنا ، أن الاثينيين تصرفوا بواقعية مغلوطة ، متجاهلين عنصراً أساسياً من الواقع البشري ، حتى انقلبت طرائقهم عليهم ، وصاروا عرضة للمعاملة بالمثل .

وهذا المصير الذي واجهه الميليون، قبل اندحارهم ، هو اللافت الأول في حرب البيلوبونيز « الأساس الحقيقي للخلود » . ولكن من السذاجة الحكم أن هزيمة أثينا عقاب على دحرهم الميليين . فقضية ميلوس ليست سوى حدث على هامش سلسلتين متوازيتين من التقاتل المتبادل ، تعدت بها هذه الحرب ، حسب توسيديد ، أهمية أي حرب اخرى . وانما في تضخيم ذاك الحدث ، اراد اظهار انحراف الامبريالية الاثينية عن طبيعتها الحقيقية ، حتى استحقت ذاك الاندحار .

لكن نظام توسيديد السياسي لم يتوضح ، لأن كتابه

لم يكتمل . وبقي مليئاً بالألغاز . مع هذا ، بقي موفقاً في تفاصيله ، خاصة في الحد الفاصل بين عصر المؤرخ وعصر قارئه . وأهمية توسيديد ، خاصة في المراحل القلقة ، انه كتب ما ينطبق على كل عصر .

وربما ، لو اكتمل الكتاب ، لكان له هذا الصدى ، مع توسع ، لأنه ربما سيكون حصيلة قوية لفكرة القوة وفكرة العدالة .

٣ ـ كزينوفون

ولد في ارخيا (الاتيك) حوالي عام ٤٣٠ ـ وهو ينتمي الى عائلة ارستقراطية غنية . اهم أحداث حياته : التقاؤه سقراط الذي أثر فيه عميقاً ، ثم اشتراكه في حملة سيروس الفتى (٤٠١) ، وعودته ، بعد هزيمة كوناكسا ، على رأس عشرة آلاف مرتزق اغريقي . وهو رافق أميزيلاس السبارطي إلى آسيا (٣٩٦) وضد ثيبا وأثينا (٣٩٤) . وأخيراً ، انعزل في بيته في سيّونت (ايليديا) ، وبدءاً من ٣٧١ قرب كورنثيا . وتوفي عام ٣٥٥ .

اعماله تنحصر في كتابي تاريخ : « الآناباز » (حول حملة العشرة الآلاف) و« الهيلينيات » مستعيداً فيه نص توسيديد منذ

٤١١ ، ومستكمـلاً اياه حتى عام ٣٦٢ . ولـه « كلمات مأثورة » (ذكريات عن سقراط) ، و « سيرة سيروس » (على انه الملك المثالي) ، وأبحاث في الاقتصاد العائلي ، وكتيّبات حول الصيد والفروسية .

فكره واسلوبه ، على وضوح ، دون عبقرية . وما يلفـت لديه ، مواهبه العسـكرية ومعرفتـه بأمـور الجنـود ، ممـا جعـل لكتاباته التـاريخية ألقـاً خاصـاً . واهتماماتـه في الصيد وركوب الخيل ، جعلته كما ملاّك مترف .

في السياسة ، افكاره الأوليغارشية جعلته ينحاز الى سبارطة ضد وطنـه . ومـن احتـكاكه مع سقـراط ، اقتبس خلقـاً فردياً وعملياً .

ولا مجال للمقارنة بين « الهيلينيات » وكتابـات توسيديد ، من حيث الذكاء التأليفي ، لكنها تبقى لنا ، اليوم ،مجموعة من المعلومات الثمينة .

الفصل الخامس

الفلسفة

١ ـ أفلاطون

ولد عام ٤٢٧ (ق . م .) ، من عائلة ارتسقراطية في أثينا . وكان في العشرين ، حين التحق في صفوف سقراط ، استكمالاً لثقافته . ومعاشرته طوال ثمانية أعوام ، طبعت كل حياته . فبعد الحكم على سقراط واعدامه عام ٣٩٩ ، لم يستطع البقاء في أثينا ، فطاف طوال سنوات لدى الاغريق والبربر ، وزار مصر .

بعد رحلة ، له ، أولى إلى صقلية عام ٣٨٨ ، عاد الى أثينا وأسس ـ في ساحة البطل أكاديموس ـ مدرسة الفلسفة التي اتخذت اسم أكاديمية . وراح يدرس فيها ، منقطعاً عنها مرتين فقط ، ليسافر الى صقلية : أولى عام ٣٦٦ وثانية عام ٣٦١ .

كان يأمل تحقيق افكاره المثالية على حكومة المدن ، لكن أمله خاب غير مرة ، وكاد يوصله الى مآزق مأساوية ، حتى توفي عام ٣٤٧ ، بعدما أوكل مهمة الأكاديمية الى نسيبه سبوزيب .

ماذا كان يأمل شباب الارستقراطية ، عهدئذ ، من تعاليم سقراط ؟

في مدينة حكمها أسلافهم طويلاً ، حتى كان للنظام الديمقراطي أن يسلم جمعية الشعب والمحاكم الشعبية كل مقدرات الحكم ، كان أولئك الشباب يطمحون بالصف الأول . والوسيلة الى ذلك ، كانت الفصاحة .

لذا ، راحوا يحيطون بالسفسطائيين والخطباء موعودين بالتدريب على إثبات اقتراحات خاطئة . وكان هدف ذلك التعليم : غش الشعب بأبرع من السياسيين .

ولم يكن أولئك الشباب يرون في سقراط سوى سفسطائي أبرع من سواه . لكن ألسيبياد (كما جاء في « المأدبة ») عرف عظمة سقراط ، لكنه لم يغير من قناعته في المكانة التي توصله اليها تعاليم السفسطائيين التي تبشر بقوة الفرض مهما كانت الوسيلة .

على أن باقين ، وبينهم أفلاطون ، عرفوا أهمية اللقاء مع سقراط ، مما غيّر مجرى حياتهم .

وهكذا انقسم طلابه : قسم كان يخاف من تعاليمه ، وقسم كان يوكله الى السفسطائي برو ديكوس اللغوي ، وقسم آخذ عنه عمق تعاليمه كما سيبيس وسيمياس البيوسيان ، وقسم أسس في ميغار مدرسة للفلسفة السقراطية ، كما أوقليد وتربسيو ن .

على أن الذي جعل سقـراط في نفسـه ثورة عميقـة ، كان أفلاطو ن .

وبين الثلاثة المحاورين الذين تتابعوا على سقراط (كما ورد في « جـورجياس ») محاولـين رفض العبـارة المتضـادة : « مـن الأفضل تلقي الظلم ، عوض اقترافه » ، ثمة واحـد ، غريب الشخصية ، هو الوحيد الذي ، في حوارات أفلاطون ، لا يمكن اعطاؤه هوية تاريخية . انه كاليكليس . فهل ، تحتى هذا الاسم ، يختصر افلاطون صورة السفسطائيين ؟ وهل هو شخص تاريخي حقيقي لا نملك عنه تفاصيل ؟ وهل هو ، باسم مستعار ، أحد معاصري سقراط أو المؤلف ؟ ليس ، بعد ، من جواب ثابت .

ولم تكن ، يوماً ، نظرة أولئك الشباب الطامحون في أثينا واضحة كما يجب . كانوا يرو ن القوة أهمّ ، لا الحق . فالقانون كان لحماية الضعفاء ، انما يجب التصرف حسب الطبيعـة التـي

يحكم فيها الأقوياء . بينما العدالة كانت لغش الأقوياء لصالـح الضعفاء .

القاعدة المهمة ، البقاء على اللاعدل : وحده يؤمن السلام للأقـوياء ، فلا يعاملّـون في إهمال . وكاليكليس الـذي يؤمـن بذلك ، انهزم فكره أمام سقراط ، حتى صرخ أمامه : « هل انت مازح ، أم جاد ، يا سقراط ؟ إن كنت جاداً ، فأنت تقلب كل حياتنا . وفي اقتناعه هذا ، صدمة تلقاها أفلاطون كذلك لدى أول احتكاك له مع الطريقة السقراطية ، حين انكشفت له مسألة الحياة الكبرى ، في تأمين سلامه في المدينة ، بل في كونه عادلاً . ودون التوصل ، تفكيراً ، الى أن في هذا حلاً لمسألة كاليكليس ، يمكن القول ، الى حدّ ، أن كاليكليس هو نفسه أفلاطون .

فأسلـوب أفـكاره ، بقـي سياسياً ، ثم ارتـدّ الى عقيدة العدالة ، مستكملاً ايمانه بها في « الجمهورية » . . . طبعاً ، لم يكن ذاك ، كتاب حكم مفصلاً ،فالسياسـة فيه ما سوى وسيلـة للتعمق في الكائن البشري . وهيكلية المدينـة المثلى ، مبنية على صورة العدالة كما يجب ان تكون في كل واحد منا .

ففي كل كائن ثلاثـة : حكيم ، وأسـد ، وافعـوان (مـن تسعة رؤوس) . وفيه الفكر والغضب والشهية . وفيه العقـل والقلـب (أو الشجاعـة) والبطـن . وفي المدينـة المثـالية ثلاث

طبقات : الفلاسفة لتقرير افكار الحكم ، والمحاربون لتقرير افكار الشجاعة ، والعمال لتغذية البطن . والعدل في هذه المدينة ، ان تقوم كل طبقة بوظيفتها لا تتخطاها . والعدالة في كل كائن ، ان يقوم كل من الثلاثة فيه بوظيفته . انه التوازن الداخلي . هذا هو أبرز ما في الحوار .

على أن هذا المشروع ، فيه الكثير من الحلم . فليس عملياً ايجاد ، مثلاً ، نساء واطفال في طبقة العمال ، يقومون بوظيفتهم للصالح العام . مع ان حكم الفلاسفة ، في اساس النظرية ، ليس ، حسب افلاطون ، مجرد صورة التفوق على الطبقتين الباقيتين . وحتى لو رفضنا ما جاء في « الرسالة السابقة » ، من مبدأ افلاطون السياسي ، فحياته تدل عليه : ذهب مراراً الى صقلية ، غير عابىء بالفشل ، لاقتناعه ان ليس متاحاً له ، هو مرشد حكم الفلاسفة ، ان يدع فرصة تتهيأ لذلك . ولو كان غيره ، بعد صدمات ثلاث ، لكان عاد الى التأمل « هرباً » من هذا العالم » . لكنه ، إن شعر بالقرف بعد الفشل الثالث ، لم ييأس ، اذ آخر جهوده انصبت على جعل مفاهيمه السياسية عملية التطبيق . وهذا جوهر « القوانين » ، الحوار الوحيد الذي بدون سقراط .

وأبرز أفكار أفلاطون الجدلية ضد السفسطائيين ، عدم اخضاع العمل للفكر اكثر مما الفكر للعمل ، وكون الخطيئة

العظمى في التهرب من هذا أو ذاك . فمن أهم المواضيع السقراطية، تناقض أن لا أحد شرير إرادياً . وهذا يصعب استيعابه . بينما اذا قلنا ، أن لا أحد مخطىء ارادياً ، يسهل ذلك . فلا أحد يتعمد عكس فكرته ، ولا ان يكون أبله . ولكن جوهر السقراطية ، ومنطلق الافلاطونية ، تعريف الحياة الفكرية الى الحياة الخلقية . فطريقتنا في ادارة تحركاتنا ، لا تخضع إلا لادارة افكارنا .

وعن السفسطائي بروتاغوراس قوله : لا يهم ما به نفكر ، بل ما نفعل . وعن سقراط ، ان لا أهم في حياتنا من التفكير بشكل سليم . وفي حال العكس ، كلما تفحصنا ذواتنا ، لنتعرف اليها، ونميز بين الخطأ والصح فينا ، نكتشف أن أهم أفكارنا ، هي التي يحققها العمل فعلياً .

لذلك ، سقراط ، في جدله مع السفسطائيين ، لا ينفك يجابه المعرفة الطموحة حتى الهوس ، بالمعرفة الدقيقة العالمة بالتفاصيل . فهل سقراط كان يلغي الطموح في المعرفة ؟ هنا السؤال الصعب الذي به تمكن افلاطون معه من إحداث تغييرات في الفلسفة السقراطية . فسقراط لم يترك أثراً مكتوباً ، فلا يمكننا التكهن ان كان عالم اخلاق أم ما ولاائيات ، ولا نعرف سقراط الا من ثلاثة : افلاطون ، كزينوفون وارسطوفان .

ثمة افتراض أول ، أن نرد بعض اقوال افلاطون ، نظراً لعبقريته الخارقة في ان ينسب الى سقراط افكاراً افلاطونية . وبعد : أقدم الحوارات ، وفيها يفترض أن سقراط منقول حرفياً ، تعالج مواضيع خلقية ، وتجابه علم السفسطائيين المتجه نحو الخارج ، بعبارة الداخل « اعرف نفسك » الدلفية التي تبناها سقراط .

مع كزينوفون ، نصل الى النتيجة نفسها ، لعدم شكنا في تحويره سقراط . ولكن ، ان لم نشك ، فكيف استطاع ارسطوفان ، في « الأسراب » ، ان يهزّىء سقراط ملقباً اياه « الارصادي » ، نظراً للطوباويات في أفكاره ؟ لا نصدقنّ اذن ، شاعراً ساخراً في كل ما يقول . ومع هذا ، يتفق ، في هذه الفكرة ، أفلاطون مع أرسطوفان .

وفي « فيدر » ، ينسب افلاطون الى سقراط أن ليست دراسة الروح فقط لا غنى لها عن تلك « الارصاديات » ، بل حتى دراسة الجسد . وحول هذا الأخير ، يعود الاثنان الى ايبوقراط المتهم ، هو أيضاً ، بالارصادية ، وكان له نصيب من هذا الجدل في مقدمة : « الهواء ، المياه والأمكنة » . ومما شد افلاطون الى ايبوقراط ، كون هذا الأخير تعرض للتهم نفسها كما سقراط ، في عدم الفهم .

وانشغل افلاطون كثيراً بالجدل ضد ايزوقراط وليزياس ، أكثر مما بالدفاع عن سقراط . ولم ينف عن هذا الأخير سموّه في التفكير العالي عن الواقع ، وانه ربط معرفة النفس بالمعرفة الشاملة . ففي « فيدون » ، يروي سقراط انه قبل اطلاعه طريقته الجدلية ، انشغل فترة بالفيزيائيين الايونيين . ولا عجب في ان يتذكر جمهور مسرحية « الأسراب » (عهدها كان افلاطون في الرابعة من عمره) سقراطاً منشغلاً بالماورائيات . وقد تكون الحوارات الأولى شوهته اكثر مما أعلته حوارات افلاطون في ما بعد حين أظهره مبدع نظرية المثل أو نظرية الحب .

ومما يؤدي الى نظرية المثل تلك ، تطبيق تمارين الفكر المعتبرة سقراطية ، كما تطبيق الجدل على المفاهيم الخلقية ، والجهد في ايجاد تحديدات للفضيلة والشجاعة والحكمة . وكانت تلك النظرية تضع وحدة المثال فوق الأشياء الخاصة . وفي « هيبياس » ، لا يعرف السفسطائي المولج بتحديد الجمال ، إلا تسمية أشياء جميلة ، أو امرأة جميلة ، كما في « التيتيت » ، كانت الصعوبة في ضبط مثال العلم لا تسمية العلوم .

ان الهدف من هذا الجدل ، يبدو ، لدى سقراط كما لدى أفلاطون ، ان لم يكن تكوين الفكرة ، فعلى الأقل وعيها ، ووعي انها موجودة ، وان وحدها تمتلك الوجود الحقيقي .

ان نظرية المثل تتجلى ، جوهرياً ، وسيلة لحل مسألة الانسان ، وكينونته . ولو أعدناها الى اطارها التاريخي ، وجدناها وسيطة بين حلّين متناقضين توقف عندهما المفكرون قبل سقراط : الفلسفة الايونية حول المستقبل (ويمثلها هيراقليط الايفيزي) . وفلسفة الكائن (مدرسة ايليا ـ في إيطاليا الجنوبية) ويمثلها بارمينيد وزينون .

الأولى ، (من تلامذتها : مونتاني) تقوم على مبادىء ، أبرزها أن الفرد الواحد لا يمكنه الاستحمام مرتين في النهر نفسه ، فالمياه تتغير وكذلك الفرد . كل شيء يمرّ . يتغير . لا شيء ينوجد ، بل يصير . كل شيء حركة ، والجمود هو العدم ، الموت .

الثانية ، على العكس ، تنفي المستقبل والحركة ، وتركز على وجود الفرد .

أما الحل الأفلاطوني ، ففي التمييز بين العالم الحسي (ميدان المستقبل) وعالم المثل (التي وحدها تمتلك الكائن) .

الخطوة الأولى نحو هذا الحل : نظام بيتاغور ، وهو يعتبر الأرقام ـ عكس معطيات الحواس ـ وحدها الحقائق . بينما افلاطون الرياضي ، يعتبر الكائنات الرياضية نفسها أدنى من المثل في ذاتها . وتييتيت ، الجيومتري الموهوب ، أوجد صيغة

عامة تحدّد جميع الأرقام غير الجذرية ، ولم يجد صيغة وافية لتحديد العلم . ولم يجد حواره مع هيبياس حول مثال الجمال .

فحسب « الجمهورية » ، نحن نعيش أسرى معسكر ، ظهورنا للمدخل ، ننظر الى الجدار المقابل حيث نرى أشباحاً تتحرك هي ظلال أشياء العالم الحسي . وخلفنا ، يتحرك اشخاص يفصلنا عنهم جدار ، هم الكائنات الرياضية التي نرى ظلالها على الجدار . انها وسيطة بين العالم الحسي وعالم المثل . فالمثل ، وهي الوقائع الحقيقية ، هي الأشخاص الأحياء ، لا نرى حتى ظلالهم . فيما الواقع الأعلى هو الضوء ، خلفنا ، لولاه لا نرى شيئاً . فمثال الخير هو لحياة الفكر ما هي الشمس في العالم الحسي .

هذا الاسترقاق للنفس ، هو اتحادها مع الجسد . لكنها تتذكر انها ، في حياة سابقة ، تأملت المثل مباشرة . وفي كل انسان ، يمكن هذا التذكر ، يفجّره فيه الجدل . وما الفكرة إلا هذا التفجير .

وها سقراط في « مينون » ، يسأل عبداً غير مثقف ، ويجعله يوجد اقتراحات جيومترية ، أو يصحح أخطاء كان اقترفها . والقوة هنا : الاقرار ان الفكرة تصير كما التذكار . وكما البحث عن تحديدات خلقية كان يفترض نظرية المثل ، هكذا استخراج

الحق من النفس (حسب أسئلة) وهو فن استيلاد الأفكار (كما كان يمارسه سقراط وهو ابن قابلة) كان يستوجب نظرية تنبه النفس .

وليس ضرورياً ان تكون المثل التي تتذكرها نفسنا ، هي نفسها أفكاراً . فسقراط ، في لحظة إحراج ، فكر بتحديدها هكذا ، لكنه عاد فأنكر ذلك . وما سوى ، لاحقاً ، حتى أعطى الرواقيون الاغريق لكلمة « فكرة » هذا التفسير السيكولوجي الذي بقي حتى اليوم .

وهكذا ، فالمثل أو الأشكال التي يتحدث عنها أفلاطون ، ليست افكاراً ، بل اغراض الأفكار . انها الوقائع المدركة في مقابل الظواهر الحسية . وعن الفكر الأفلاطوني أن العالم واضح مدرك ، وموجود امامنا فقط ، وأنّ الذكاء وحده يبلغ الواقع . من هنا ، تصير الفلسفة الأفلاطونية هي الشرط الأول لكل علم . وجمع المستقبل والكائن ، يصير فلسفة الكائن ، لأن الافلاطونية تتخطى المستقبل ، وافلاطون يركز على مسائل الفلسفة الايلية في حواراته الفلسفية ، خاصة التي منها على لسان إيليٍّ غريب ، أمام سقراط شبه ابكم .

فمن أين يأتي المثال ؟ يسأل بارمينيد .

لا يجيب سقراط في تسرّع ، بل يتخذ ، مثلاً ، السرير .

فالخشب ، قبل عمل النجار ، مادة خام ، أي غير محدد . بعد عمل النـّجار، يتحدد ، يتخذ شكلاً نابعاً من مثال . وبرع أفلاطون في تخطي التحديد ، على انه اسم لمجموعة أشياء ، إلى تصنيف المثل ، وفق التقسيمات المنطقية ، التي أعلاها ، فوق ، مثال الخير .

هنا، صار التفكير، هو النهدة نحو مثال الخير، لأنه النهدة الى وعي كمال كل مثال . أما الوسيط الاكبر لهذا الميل الى الكمال ، فالحب ، وهو الميل الى التوجه نحو الادراك حين طبيعتنا الترابية تعيقنا من وعيه مباشرة وجذرياً . فالحب يجعلنا نتجاوز ظروفنا الترابية البشرية ، ليس فقط لأنه ، جسدياً ، يواصل الحياة ، بل لأنه يحمل فكرنا إلى حدّ الخلود .

وليس التشاؤم في تأمل العالم الحسي ، والتفاؤل العميق في تأمل عالم المثل ، سوى ما يشكل الطابع الغنائي في جوهر فلسفة أفلاطون .

فلا فرق بين أفلاطون الشاعر وافلاطون الفيلسوف . ففي كوننا ضمن المعسكر ، وفي حاجة الى صور وأقاصيص لنعي الحقائق الخالدة ، نتقبل الأساطير (في « فيدر » ، « جورجياس » ، « فيدون » و « الجمهورية ») وسائل توصلنا الى وقائع كانت مجهولة . بعض هذه الأساطير ، مجرد مشابهات

مبسطة يصعب فهمها دون اللجوء الى الصور . وهو هذا رمز المعسكر . وأهمية الرمز ، انه يفصل ناحية من الفكرة . أما الاساطير ، فلتوضيح نواحٍ من الواقع ، أو للتركيز على نواحٍ أخرى خلقية (كما الاساطير حول الآخرة وهجرة النفس والتقمص) .

أحياناً ، يُشكل علينا التمييز بين حدود الفكرة والاسطورة . فكل نظرية تنبه النفس ، مزيج من العنصرين معاً . من هنا لجوء افلاطون الى الرؤيا الشعرية في عرض الوقائع .

طبعاً ، من الخطأ القول أن افلاطون صار شاعراً لحاجة داخلية في عرض فلسفته . فهو بطبيعته ، شاعر ، كتب فلسفة ، كما كان بطبيعته ، محباً للحكم ، فكتب من هذه الزاوية .

فهو ، في شبابه ، كتب مسرحيات ، ورَسَم ، قبل طرده الشعراء من دولته المثالية . فطبيعته المشاكسة ، ضرورة في درس فلسفته ، لمزاجه الجدلي . وهو كتب حوارات دفاعاً عن سقراط ، في حياة سقراط وبعد موته ، مهزئاً خصومه . وبعض حواراته ، هجاءات بحتة . وفي سخريته ، قد يلجأ الى اساليب تهريجية .

فمن فنه في هجومياته ، استخدامه المحاكاة الساخرة ، حتى على نفسه في مؤلفات له سابقة .

على أن سحره الخاص ، يكمن في اسلوبه الحواري ، خاصة في مؤلفات شبابه ، ونضجه (فأخيرها « القوانين » اقل لمعة وقوة) ، حيث كان طبيعياً وعفوياً ، في رسم أشخاصه . فكل منهم يأخذه بكل تفاصيله الجسدية أو الخلقية ، وكل عاداته ، وحتى في مزاجه الفردي ، حتى كأنه واحد يعيش بيننا .

من ذلك : فيدر في اهتمامه الموسوس بصحته وتقيّده بتعليمات طبيبه ، وبروديكوس الذي لا يفوه إلا المرادفات . وجميع اشخاص « المأدبة » : آلسيبياد ، ارسطوفان ، انطيفون ، الطبيب اوريكسماك ، وسقراط الذي يبدو على ثقل من الخمر والتعب ، والبقاء جامداً طوال ساعات ، أحياناً في الشارع ، تفكيراً في مسألة مفاجئة طرحت عليه .

ومن لافته كذلك ، دخوله في الموضوع ، في شكل منوّع متحرك : أحياناً مباشرة واحياناً بعد استطراد طريف قد يطول (كما زيارة ايبوقراط ، ليلاً ، لسقراط ، جاء يوقظه لسماعه أن بروتاغوراس في أثينا) . وأحياناً ، يضعنا رأساً أمام المتكلمين ، فيما أحياناً أخرى ، يحشر الحوار الرئيسي في مقطع طويل يرويه فرد واحد للمجموعة كلها .

ويكون للوسطاء أن يتدخلوا ، ليريحوا انتباهنا ، حين يخشى من أن تطول المناقشة حتى الملل . لكن البراعة ، في تسلسل الحوار وتقسيمه ، حيث افلاطون دائم التجدّد في أساليب لا مجال لتعدادها ، بينها واحد حافظ عليه حتى آخر كتاباته : المشرف على اللعب ، غالباً سقراط ، أو الايليّ الغريب ، أو ، كما في « القوانين » ، الاثيني ، يطلق خلال الحوار ، صيغة متضادة ، بدون تحضير لها ، يقولها في لهجة جد طبيعية ، كما لو كانت حصيلة لما يقال . ويكون النقاش الحالي .

لكن هذا الاسلوب ، لا يظهر في الحوارات السقراطية ، حيث يدعي سقراط انه لا يعرف شيئاً ، بل في حوارات افلاطون على طلاب الاكاديمية .

أسلوب آسر آخر : عدم انهاء البحث في صعوبة ، قبل التوغل في صعوبة أخرى ، فيدخلنا في الحيرة ، حين نظننا اقتربنا من السُهولة .

أما العبارات ، فتتخللها تعجبات مألوفة ، لا تخرجنا عن المسار العام .

بهذا ، يكون افلاطون الناثر القديم الوحيد الذي وصلتنا جميع مؤلفاته . ولدينا مؤلفات منسوبة إليه . انما لمعرفته جيداً ، يجب التعرف إلى الترتيب الذي وضع فيه حواراته ، لأن فكره

يغيرّ الكثير من مفاهيمه . لذلك لا نصيبه اذا عالجنا فكرة واحدة دون وضعنا في إطارها التسلسلي ، وتطورها المنطقي . وقامت محاولات لسَلسَلتها حسب مضمونها ، أو الفكرة في ذاتها ، لكن هذه ، طريقة مغلوطة .

غير أن شهرة أفلاطون ، قامت على حوارات له قديمة (تسمى السقراطية) ، ظلت تتطور حتى الحوارات الأخيرة . ويبدو فيها افلاطون واعياً تطور أسلوبه ، مما ساعد على ترتيبها تسلسلياً . فكلمة « كما » مثلاً ، في اليونانية القديمة ، لها تعبيران ، كثر الأول في الحوارات القديمة وخف في الأخيرة ، مع تطور استعمال الكلمة الحديثة .

لكن هذا ، لا يعني تحديداً بالضبط لهذا التسلسل ، لأن الابحاث على التعابير ، كانت ، الى حد كبير ، كيفية ، ولأن أسلوب الحوار لم يخضع فقط لسنّ افلاطون ، بل للموضوع المطروح . لذلك ، ظهرت بعض الفلسفة الافلاطونية ، خاصة اذا كان افلاطون ، كما يرى البعض لم يتطور بشكل جذري ، واذا كان سقراط التاريخي اكثر افلاطونية مما كان افلاطون سقراطياً في بداياته .

ومن التسلسلات المقترحة : أوطيفرون ، الدفاع عن سقراط ، كريتون ، هيبياس ، ايون ، كارميد ، لاكيس ،

ليزيس ، بروتاغـوراس ، جورجياس ، مينــون ، اوتيديم ، فيدون ، مينيكسين ، المأدبة ، فيدر ، الجمهـورية ، كراتيل ، تييتيت ، البــارمينيد ، السفسطائــي ، السياســة ، فيلاب ، تيميا ، كريتياس ، القوانين ، ايبينوميس .

٢ ـ أرسطو

كل الفكر اليوناني اللاحق ، يعـود الى أفلاطـون ، ومنـه انطلقت النظريات المتضادة في ما بينها كالرواقية والابيقورية .

ومن تأمل عميق في افلاطون ، خرجت فلسفة مضادة ، مع أرسطو . ويحـاول البعض دراسـة أرسطـو التلميذ ، على ضوء تطور أفلاطون ، وايجاد ما عنده من رواسب أفلاطونية .

أرسطو (٣٨٤ ـ ٣٢٢) من مواليـد ستاجير في مقدونيـة . تابع دروس افلاطون في اثينا طوال عشرين عاماً ، ثم سافر الى تر واد عند الطاغية هيرمياس ، حتى صار معلم الاسكندر . عاد الى اثينا عـام ٣٣٥ ، وأسس المدرسة الفلسفية المدعوة باسم الـ ليسيه على اسم المعهد الرياضي الكان يعطي فيه دروسـه . ودعي طلابه ، بالمشائين ، لأنه كان يتمشى في ذاك الملعـب مع طلابه ، محللاً في مواضيعه الفلسفية . وكان لردة الفعل المضادة لمقـدونيا ، عنـد موت الاسكنـدر عـام ٣٢٣ ، ان أرغمتـه على

مغادرة الأتيك ، فمات في كالسيس (من ايوبيا) .

آثاره المحفوظة ، عن أقواله في ذاك المعهد ، دون أن تكون ملاحظات سريعة ، هي : « المنطق » ، « الماورائيات » ، « الفيزياء » ، « الأخلاق » ، « السياسة » ، « البلاغة » ، « في الشعر » ، و « تأسيس أثينا » (الذي وجدت مخطوطته في آخر القرن الماضي) . وكان قسم كبير من آثاره الموجهة الى عامة الناس ، ضاع ، بعدما كان في زمانه موضع اعتزاز لجماله الأدبي .

منطلق مذهب أرسطو : نقد نظرية المثل . فلا واقع مدركاً عنده ، مفصولاً عن الأشياء الخاصة التي توصلها الينا الحواس . فليس للجمال ، مثلاً ، وجود في ذاته ، خارج الأشياء الجميلة . فالموجود ، اذن ، ليس المثال ، بل الفرد . من هنا أن المعرفة ، عند أرسطو ، موسوعية : مجموعة وقائع خاصة . فهو يختصر مجموعة أسس اغريقية ، ليهيىء كتابه « السياسة » .

وهو الذي قال : « لا علم إلا العام » . فلا نفكر إلا اذا عرفنا الأنواع . وجوهر هذا المنطق : تحديد الأسس التي تؤمن علاقة صحيحة بين العروض العامة والعروض الخاصة . وهذا المنطق ، هو أهم مساهمة من أرسطو في حياة الانسانية فكرياً .

ولكن ، ما هي المعرفة العامة ؟

انها معرفة عنصر مشترك بين عدة وقائع خاصة . فالنوع لا يضاف الى الأشياء إلاّ في الفكر الذي يعرفه . النوع ليس كائناً .

واذا افلاطون كره الفيزياء ، كما كانت في عصره ، واشاح عن التجربة التي كانت تقنّع له المثل ، فأرسطو طبّق على علوم الطبيعة ، اكبر تقدّمات الوثائق في العصر القديم .

انما هذا لا يشير الى عقل اختباري . فالعالم المعاصر الذي يقوم بتجربة ، يرغم الطبيعة على توضيح ما عندها . وهو ، بهذا ، افلاطوني . فكيف تتخذ المادة شكلاً ، وكيف غير المحدد يصير محدداً ، وبأية قوة يصير الشيء ما هو عليه ؟

يجيب افلاطون : « باشتراكه في أمر خالد شامل » . ويجيب أرسطو : « لأن الشيء ، من القوة ، انتقل الى الفعل ، ولأن ما كان فرضياً ، صار واقعياً » . بداية الفكرة وقبل نقد هذه الحركية المعمقة التي تحُلّ مكان فلسفة الجامد ، فلسفة المتحرك ، ومكان إله يتأمل في عالم المثل ، إلهاً محركاً يشدّ إليه عالماً حسياً صار وحده الواقع ، يجب دائماً تفسير الدواء المنوّم بفرضياته المنوّمة ، مما هو ضدّ الديكارتيه الآليه والفكر العلمي .

الفصل السادس

الفصاحة

نصف أهمية أبطال هومير ، في براعتهم متكلمين أمام الجماهير ، ونصفها الآخر في فنهم محاربين .

في القرنين الخامس والرابع ، كانت الثقافة الخطابية ترتكز على تقنية ظهرت في صقلية ، ونمت في أثينا . وكانت ، من أصول الدراسة ، معرفة المواضع المشتركة لضبط انتباه القضاة : (لست ، كخصمي ، خطيباً ماهراً . لا أحب المجادلة ، وفعلت ما بوسعي لأحل المشكلة حبياً) ، أو لتقوية رهان الدعوى (يجب ، أيها القضاة ، أن تظلوا أوفياء لقسمكم ، وتحافظوا على حيوية القانون وفعاليته ، وتنقذوا الديمقراطية ، وألا تشوّهوا ما جمّله اسلافنا في وطننا) .

قد يكون لنا اليوم أن نعيب المواضع المشتركة ، ومصطنعات البلاغة ، بل أن نعتبرها علامات مرحلة انقرضت ، لكن

تلك ، في أزهى عصور الحضارة الهيلينية ، كانت أسس التربية والثقافة لدى شعب كان هو الاكثر خلقاً وابداعاً . وانما دراسة المواقف النموذجية ، أوصلت الى تلك السهولة والبراعة ، مما برز في أسلوب ليزياس . من هنا ، تهم دراسة المبنى لدى ليزياس أو ايزوقراط ، اكثر مما تهم دراسة المضمون .

الخطباء الأُول ، ممن وصلتنا خطبهم ، كانوا من ذوي الخطب القضائية : فلم يصلنا شيء من خُطَب بيريكليس السياسية أو أحد معاصريه . بينما وصلت خطب انطفيون (ولد حوالي ٤٨٠ ، وأندوسيد (ولد حوالي ٤٤٥) وليزياس (ولد حوالي ٤٤٠)في مرافعات عن أمور خاصة ، أو عن دعاوى سياسية . فلم نعرف ايزيا إلاّ محامي شؤون خاصة . بينما ايزوقراط (٤٣٦ ـ ٣٣٨) أطلق نوع الفصاحة المبجّلة ، فخطاباته لم تكن لتُلقى بل لتُطبع . انها بيانات يعرض فيها اراء في السياسة والتربية والثقافة العامة . وهو ، ضدّ رجال الأعمال المطالبين بتربية عملية وسريعة ، يبشر بطريقة تربية تتوجه الى العقل اكثر مما إلى إسداء المعلومات العملية . وهو ، على عكس أفلاطون ، ينصح عند انتهاء الدروس ، بالتخلي عن التأملات الفكرية ، والانصراف إلى الأعمال والحياة المتحركة .

والجيل الذي عايش المأساة المقدونية ، ترك لنا أصداء عن المنافسات الشعبية حول قضايا الدولة . وأبرز ممثلي هذا الجيل ،

ممن مع مقدونيا : ايشين ، وممن ضدّها : ليكورغ ، هيبيريد ، وخاصة . . . ديموستين .

١-ديموستين

ولد عام ٣٨٤ (ق . م .) ، من صانع سكاكين ثري توفي عام ٣٩١ تاركاً ثروة تقاسمها أولياء ولده . وحين شب ، اضطر للمرافعة ضدّهم ليحصّل قسماً من أرزاقه ، مما استوجبه اتقان الفصاحة ، وراح يكمل خطيباً عن سواه ، في أمور خاصة وشؤون سياسية ، حتى وصل الى منصة الجمعية العامة . وتروى قصص مشبوهة حول الطرق التي تعلم فيها الخطابة . لكن الثابت ان خطاباته كانت عكس استسهال الكلام ، ونجمت عن مجهود قوي قام به ، وكان محور حياته وأساس آرائه السياسية ، وركيزة شخصيته .

لكن اثينا ، منذ هزيمة ٤٠٤ ، عادت فقامت من الهزيمة ، وتمكنت عام ٣٧٨ من استعادة استقلاليتها البحرية . وكان الشرط الأول : تبني ضمانات تحمي الحلفاء من عودة الطغيان الأثيني . فلم يعد بوسع أثينا فرض ضريبة ، ولا استعمال مواردها الفدرالية لغايات خاصة . ونهضتها ، كقوة قادرة على سياسة خارجية حية وواسعة ، فرضت عليها تضحيات مادية

قوية . من هنا تكوين مجموعة تجار رفضوا كل سيطرة ، ليعيشوا في سلام ، على رأسهم ، رجل قاد السياسة الاثينية من ٣٥٦ الى ٣٣٩ : أوبول .

كان يبدو مركزه ثانوياً : رئاسة المعهد المولج ادارة أموال الجماهير . لكنه عرف كيف يجعل هذا المركز عصب ريادة . وكانت تلك المهمة أوكلت إليه لتقديم الأموال الى المواطنين الفقراء ، كي تتاح لهم مشاهدة المسرحيات . وراحت تتوسع المساعدات ، حتى في الاعياد التي لا مسرحيات خلالها . فصار ذاك المعهد أمل المحرومين وخلاصهم ، تغذية الموارد الفدرالية ، فكان الشعب الاثيني يذهب الى المسرح على حساب حلفائه . وحين انقطعت تلك الموارد ، كان ضرورياً الابقاء على المعهد للضمان الاجتماعي . فصارت تؤول إليه فائضات العائدات السنوية الكانت محصورة بالمصاريف العسكرية .

هكذا كان هدف ديموستين : اعادة تلك الأموال إلى مقرها الأول . لكن مقرها الأخير اتخذ طابع القانون الدستوري ، مما يُلحق بالخطيب أقسى العقوبات لو هو حاول الاعتراض .

وكان همّ اوبول واصدقائه ، السهر على عدم المسّ بالمبدأ ، فوفّقوا إلى إقناع العديد من الطبقة الشعبية ، وعلى زرع فكرة السلام في السياسة الخارجية .

أما مناصرو السياسة الحية الناشطة ، فالى معسكرين ، كان قسم يعتقد ان الخطر على اليونان ، كان من الفرس ، كما على عهد ميلتباد وتيميستوكل ، وأبرز المعتقدين : ايزوقراط الكان حلمه جمع اليونان في حملة على الشرق . وكان يعتقد ان هذه الحملة تتم تحت قيادة أثينا . ولكن حين تحقق أن كل سيطرة أثينية باتت مستحيلة ، توجه الى ملك مقدونيا ، وفي كتابه « فيليب » (٣٣٩) ، طلب منه ان يترأس التحالف ، مما سهّل انعقاد مجلس كورنثيا الذي قرر فيه فيليب ، قبل موته ، توقيف مبدأ الحملة الآسوية التي قادها ، بعده ، ابنه الاسكندر .

بقي مناهضو مقدونيا الكانوا يعتقدون أن الاساس ليس متابعة فكرة توحيد جمع الاغارقة ، بل منع أية قوة غير أثينا من السيطرة على كل اليونان . وحين أعلن فيليب نواياه ، دافعوا ضده عن التأثير الأثيني وقاموا ضد الهجوم المقدوني المرتقب ضد الاثينيين ، يوماً ، على أرضهم .

هذا ، كان ، خط ديموستين ، طوال حياته السياسية : طابع التوحيد . وكلفه هذا الموقف تهمته بالقبض من الفرس . انما لم تثبت هذه التهمة بعد .

في فترة أولى ، بين ٣٥٦ و ٣٥١ ، لم تكن الحياة السياسية ممتلئة بالمسألة المقدونية ، بل بنتائج حرب الحلفاء (٣٥٧ - ٣٥٥)

التي أرهقت أثينا ، وببدايات الحرب المقدسة (٣٥٦ - ٣٤٦) بين الفوسيديين ، حلفاء أثينا ، والبيوسيين يساندهم فيليب .

والى جانب خطب سياسية هامة ، ألقى ديموستين خطبه الأولى قبل أن يكون قائداً زعيماً . وعام ٣٤٩ ، اندلعت الحرب بين فيليب وأولينت (المدينة القوية من كالشيد) مما تتطلب مساعدة أثينا . وكان ديموستين قبل سنتين تكلم على هزيمة مقدونية ، فناشد مواطنيه الانقضاض على الظرف ، فكان أن استسلمت اولينت في العام التالي .

عام ٣٤٦ ، بعد تدخل فيليب في شؤون فوسيد ، صار الموقف خطراً ، حتى اعترف ديموستين بضرورة التفاوض على السلام . فابتعد عن المتطرفين كما هيبيريد ،وتقرب من حزب اوبول ، ورفض المرافعة ضد عضو من هذا الحزب ، ميدياس ، الكان شتمه علناً ، وساهم في توقع ما سمي صلح فيلوقراط . بعدها ، ألقى خطابه « حول السلام » ، لصرف الاثينيين عن المقاطعة المرتجلة ، الكانوا سائرين اليها بعد اكتشافات الاعيب فيليب والدور المشبوه الذي تولاه في ادارة معبد دلف .

عامي ٣٤١ و ٣٤٠ ، وكان ديموستين قوي بعدما اتضحت

تصاميم طغيان مقدونيا ، رأى أن وقت التحرك حان ، فاذا فيليب يقوم بعملية في المضائق ضدّ مواقف أساسية لتمويل اثينا بالقمح ، وكاد ـ لو استطاع ـ ان يهاجم الأتيك مباشرة .

ولدى فشله في المضائق ، أعلن فيليب حرباً جديدة على اللوكرِيين . فاستقر في ايلاتيا (٣٣٩) ، وهدد البيوسي ، وتوصل ديموستين ببراعته ، الى جمع اثينا وثيبا المتخاصمتين . لكن هذا الائتلاف سرعان ما انكسر في كيرونيا (٣٣٨) . وانهزم الاثينيون في اليونان الى الدور الثانوي ، معترفين لديموستين بفضله ، ومانحينه اكليل الغار .

وبقي ديموستين ، حتى وفاته ، يحاول اصطياد ظروف الانتقام . ومات فيليب ، فابتنى آمالاً بددها له الاسكندر في غزوه ثيبا . وعام ٣٣٠ ، قامت دعوى ايشين ضد كتيزيفون ، صاحب المرسوم بمنح ديموستين اكليل الغار ، فقام هذا الأخير يدافع عن كتيزيفون ، في براعة سببت لايشين عقوبة . . . النفي .

عام ٣٢٤ ، ضُبط ديموستين في فضيحة مالية كبرى ، (قضية هاربال) سببت له النفي هو أيضاً . وفي تريزينا ، أمضى سنة من اليأس الشديد ، لكنه عاد الى اثينا عند موت الاسكندر ، وساهم في محاولة بلده التحرر ، خلال الحرب

اللامية (٣٢٣ ـ ٣٢٢) . لكن المقدوني انتيباتـر ، المنتصر في هذه الحرب ، أمر باعتقال ديموستين وإحضاره إليه ، فالتجأ الى معبد بوزييدون في كالوريا ، وانتحر قبل إلقاء القبض عليه .

ان أهمية خطبه ، في الصراع بين شخصيتين قويتين . فكرهه لفيليب عميق ، ويتهمه بالبربرية ، ويفصّل جرائم محازبيه ، وينكر عليه طموحه في احتلال كل اليونان . لكنه يعي عبقرية خصمه ، وينفي عن مناهضيه قدرتهم على معرفة أسراره الحربية .

واستطاع أن يضوىء على مناقبه الـكان يعيبها عليه الاثينيون ، منها : نشاطه القوي ، اشتراكه شخصياً ، بالعمليات العسكرية ، استغلاله جميع الفرص ، تنقيله نقاط دفاعه وهجومه ، ومغافلته خصومه .

واذا مال الاثينيون إلى اغتياب فيليب ، فهم يعتقدونه كائناً فوطبيعياً ، لدى نجاح واحدة من حملاته . لذا كان على ديموستين تبديد هذه الفكرة لديهم ، وتصويره بغير صورة الإله ، وأن له اخطاءه ، وحتى شعبه المقدوني تصدف أن يتذمر منه . وكان على ديموستين ان يبرهن للاثينيين بأن فيليب ما كان بهذه القوة لولا ضعفهم وتهاملهم ، وأن ثروته بفضلهم هم لا بعبقريته .

وقال لهم إن الشعب الأثيني هو الأذكى في اختيار مصيره ،

وليس في حاجة الى الخطباء ليقولوا لهم ذلك ، بل إلى إرادتهم في العبور من التصور الى التنفيذ ، ولا تنقذهم إلا ثورة خلقية .

وكان يشدّد كثيراً على الأخلاق . وكلما كانت القوى تميل الى المقدونيين . كان يبتعد عن المواعظ العسكرية ، الى الخلقية . فهو تأثر بقراءة توسيديد ، وخلص منه الى حصيلة : العدالة والمصلحة معاً .

من هنا ، أن الناحية الواقعية تطغى على خطبه الأولى : « لو كان الاغريق متفقين، لحرّضتهم على الملك، ولو في قضية غير عادلة » . ومنذئذ ، اطلق ديموستين شعاره : « لو طلب الملك نصيحتي ، لنصحته بان يكتفي بما هو له ، ولا يؤثر على الشعب » . وهذه الدعوة ، بتجنب الخطأ ، شعار أطلقه بعد صلح فيلوقراط ، انما من وجهة نفعية ، كي لا تقع الدولة في تحالفات مؤذية .

لذلك ، يقول في إحدى خطبه ان عظمة فيليب سائرة إلى الاندثار ، لأنها مبنية على الظلم والكذب . لكن الأحداث كذّبت لديه هذا التفاؤل الطوباوي . وكانت للهزيمة نفسها أن تستكتب ديموستين اجمل خطبه ، معتبراً أن خسارة قضية لا تعني أنها سيئة . على عكس كل منطق : « اذا انكسرنا ، لا يعني اننا على خطأ » .

هو هذا ، منطق ديموستين ، منظّراً في الحكم .

وتستمر النقاشات حول سياسته . البعض يعتبره لم يفهم أنّ وقت عظمة أثينا زال ، وأن الحزب مرصود مسبقاً على الفشل حين نظامه يبدأ بالاصلاح الأخلاقي ، وأن المشكلة ، يومها ، لم تكن في معرفة أية مدينة اغريقية تحكم اليونان ، بل أية قوة ، اغريقية أم غير اغريقية ، توحّد اليونان لتزرع الهيلينية في الخارج .

ولم يكن أحد ينكر أن عظمة أثينا كان ينقصها عبقري كما ديموستين ، يزرع فيها ، عشية هزيمتها ، الروح الوطنية ، وفي الاثينيين تجنب الخطأ . وحدها هذه البادرة ، كافية لتسوية النقاشات حول عبقريته السياسية .

ولم يتطرق أحد الى عبقريته الخطابية . فروعة خطبه ، لا تكمن في مزاياه العفوية فقط ، بل في فنه الأسلوبي المذهل في ايجازه وبلاغته . فهو غيرّ جذرياً في تراكيب الجمل ، للجرس الموسيقي ، دون تكلف ، وصولاً الى جوهر الفكرة في الكلمات الأقل ، والتأثير الأفعل .

الفصل السابع

الأدب في العصرين الاسكندري والروماني

منذ المدن الاغريقية فقدت حريتها ، في عهد الاسكندر أم عهود خلفائه ، أم في العهد الروماني ، صار الأدب اليوناني ادب شعب لم يعد يشعر نفسه بنفسه مسؤولاً عن قدره ، فصار ترفا غير معمّق .

منه ، مثلاً ، تيوقريت (في النصف الأول من القرن الثالث) ، ومعاصروه فكان شاعر بلاط ، وعالج انواع العصر من ملاحم قصيرة وروايات ايمائية وقصائد ريفية ، ومحاكيات ، ووصف (نزهة في جزيرة كوس ، يوم عيد في الريف ، واناشيد رعاة وحصادين ، . . .) . وكانت له طواعية لافتة في قولبة الحوار واللهجة ، سواء في اللهجة الدورية المحكية في كوس (سيراكوس) ، أو في اللهجة الهوميرية ، أو في اللهجة الايولية ممجداً الحب والخمر .

ونخطىء الظن في كاليماك (من الفترة نفسها) ان لم نر فيه إلا شاعر أساطير ومذاهب ، ففي قصائده تجربة داخلية ومعاناة شخصية قوية . وقام صراع ادبي بينه وبين ابولونيوس (من رودس) ، أثّر في بلورة شعره .

أما هيروندا س ، فلا نعرف عنه اكثر من مشاهده المسرحية الايمائية القصيرة ، التي يطغي عليها النَفَس الواقعي .

في تلك الحقبات ، برز المؤرخ بوليب (٢٠١ - ١٢٠ ق .. م .) . وقع رهينة في روما ، فتصادق مع كبار رجالات الحكم ، معجباً بقوة روما ، ممجداً وحدة العالم تحت السيطرة الرومانية ، ازاء ضعف المدن الاغريقية . وكان ضليعاً بأمور الحرب والسياسة ، مما أغنى كتاباته التاريخية ، هو الذي ركز على الثروة لبناء الدولة .

من الملل الفلسفية ، برزت الرواقية التي فعلت كثيراً في الآثار الأدبية ، كما « آراء مارك أوريل (١٢١ - ١٨٠ ب . م .) . وحوارات ابيكتيت (القرن الأول الميلادي) التي دوّنها تلميذه آريين في أمانة تامة . وفيها تعاليم حول مشيئة إلهية صالحة دائماً ، في أسلوب صوفي يذكّر بالمسيحية ، مع عقلانية ظلت خيوطها فاعلة حتى ديكارت .

وكان لتبعثر الملل ، وتضادّها ، ان قادا الى تشاؤمية قاتلة مع

لوسيان (القرن الميلادي الثاني) الذي رفضها جميعها ، ورفض الايمان بها ، في أسلوب أتيكي أنيق ، مع أن صاحبه سوري من ساموساتس (على الفرات ـ اليوم تابعة لتركيا) .

أما اهم الهيلينيين الوثنيين ، ممن آثروا لاحقاً ، وكثيراً ، في الأدب العالمي ، فهو بلوتارك .

١ـ بلوتارك

ولد في كيرونيا (البيوس) عام ٤٦ م. وكان على اتصال بكبار الشخصيات الادارية الرومانية في اليونان . وهو سافر الى روما حيث عرف رجال سياسة وفكر . وتوزعت حياته بين ضيعته (حيث قام بوظائف ادارية) ودلف (حيث ارتد الى الخدمة الالهية) . توفي حوالي عام ١٢٠ .

آثاره الكثيرة ، تنقسم اثنين : قسم « الحيوات المتوازية » (يرجح ان يكون كتبها بين ١٠٥ و ١١٥) وهي سِيَرُ رجال عظام اغريق ويونان ، وقسم مما يسمى عادة « الآثار الخلقية » ، في مواضيع متفرقة .

بين هذه الأخيرة ، أبرزها في تحليل بلوتارك : « آراء على المائدة ، يعالج في قسم منها آداب المأدبة وواجبات المضيف تجاه

زواره ، وفي قسم آخر مواضيع جنسية وماورائية (وكل ما يمكن التحدث به على المائدة : لماذا العجزّ يقرأون مبعدين الكتاب عن عيونهم ، لماذا تفسد اللحمة في ضوء القمر أسرع مما على نور الشمس ، من كان أولاً : العصفور أم البيضة . . .) . وتتشابه الآثار الخلقية الباقية ، كما هذا الكتاب ، من حيث المواضيع : لماذا على صفحة القمر ، صورة وجه ؟ هل على الدولة أن يحكمها عجوز ؟ لماذا نبيّة معبد دلف لا تطلق نبوءاتها شعراً ؟ وما معنى الحرف السحري على مدخل معبد دلف ؟

وهذه ، كما يبدو عناوين لهموم مجتمع عاطل عن العمل . ويبدو أنْ كان على عهد بلوتارك كثيرون من المثقفين يمضون أوقاتهم كالرجلين اللذين التقاهما بلوتارك على درج معبد دلف يتناقشان حول مسألة لغوية تافهة .

وبراعة بلوتارك في حواراته ، تتجلى في السهولة العفوية ، والموهبة في الانتقال من موضوع الى آخر ، دون تعمق جاف ، وفي جمال السرد دون تطويل . وليس من رابط قوي بين المواضيع ، رغم طرافتها ، مما هو مقصود . وأبرز مواضيعه : الحوارات الدلفية ، وهي تدل على ثقافة فيها نادرة ، ظهرت في فن بلوتارك بتجميد أمور الحياة الاجتماعية لدى المثقفين العاطلين ، عن العمل .

وتلك البطالة ، التي شنجعها السلام الروماني ، لم تكن جديدة في اليونان : فحوارات المآدب ، حول مواضيع كما التي تشغل بلوتارك ، كانت منذ أيام كزينوفون وافلاطون ، احد اهتمامات الاثينيين الأثرياء ، مما ولّد تقاليد شفوية من الكلمات والأساطير - شكّلت قسماً كبيراً من آثار بلوتارك .

وهو ليس مؤرخاً ، ولا يدعي ذلك ، فليس عنده ذوق البحث عن الوثائق . ومعرفة كتبية بحتة . والكتب التي يغرف منها معلوماته ، (وهي واسعة وشاملة) ، كانت مصادر تعليم التاريخ الاغريقي للاداريين الرومان . ومراجع هذه المصادر ، تعود الى مدرسة المؤرخين المشائيين ، من تلامذة أرسطو وتلميذه تيوفراست ، ممن كتبوا التاريخ وفق التزامات مدرستهم وآرائها .

نقابل بين كتاب « حياة ديموستين » وكتاب « فوسيون » .

في الأول ، استخدم بلوتارك كل نزاهته الفكرية ضد مصادره حين سنتخيله غير عادل . وفي الثاني ، يبدو مثال الخير المدني ، هو الكان صديق مقدونيا . والمشهد الذي فيه الشعب الاثيني يحكم على فومسيون بالموت لخيانته ، وهو في التسعين ، رسمه بلوتارك مشهداً متوحشاً قاسياً .

ولم يكن يهم بلوتارك الحكم وفق الحقائق التاريخية ، بقدر

نقديم صورة خلقية مثـالية ، في حوارات يستخـدم لهـا كلمات وأساطير بارعـة . والتنـاقض الكبـير في فن بلوتـارك ، احياؤه أشخاصاً من مخيلته ، يجري على لسانهم حوارات طبيعية حية ، أحياناً بين كبار اغريق وكبار رومان . وما ينقذ المواقف المختلفة عنده : الخيال والحركة الـدرامية . ففـي أكثـر سِـيَرِه ، مشهـد مفصل لموت البطل . منها ، بل اكثرها براعة ، سيرة ديموستين وسيرة السيبياد .

وبما يلفت في بلوتارك كذلك ، ارتفاع تفكيره الخلقي . فهو لا يتعلق بأية ملة ، وهو منفصل عن الابيقوريين وخاصـة عن السفسطائيين ، ويتّبع فكر أفلاطون . انه مخلص لمُثُله ، بارع في التحليل الجواني ، كما كبار علماء الأخلاق .

وهو حاول كذلك أن يكون لاهوتياً وبارعاً في الماورائيات ، محاولاً إنقاذ الدين الوثني القديم . انه حاول تطهير المعتقـدات التقليدية في رفع تهمة القتل والجرائم عن الآلهـة ، توصـلاً إلى ايجاد أساس ماورائي لمذهب تعدد الآلهة .

المسألة الأولى ، حلَّها بنظريته حول الشياطين ، الكائنات الوسيطة بين الآلهة والبشر . والمسألة الثانية ، حلّها في شقّين : تعدد الأكوان ، وفضائل الإله الاجتماعية .

لغوياً ، تزخر لغة بلوتارك باستشهادات شعرية ، وتستعير

لُمحاً من الملحمة كما من الغنائية والتراجيديا . وهذا ناجـم عن تطـور اللغــة في عصره ، عن طريق الاستعــارات . ذلك أن المغالاة في التوشية الأسلوبية ، أمر بات عهدئذ متواتراً ، مما أفقد اللغة كثيراً من ألفتها .

من هنا أن ثغرات ابداع بلوتارك ، في الفكر أم في التعبير ، تشير إلى النقص الكبير الذي يعتري الكاتب ، حين يكون منتمياً الى عصر انحطاط .

الخلاصة

إن عرض الأدب اليوناني ، في صفحات قليلة ، اقتضى اختيار كباره وتمضية القارىء وقتاً ، غير مملّ ، في رفقتهم .

ومن غَرَضي دراسة التاريخ الأدبي ؛ تفسير الآثار الكبرى وتطور نتاج الفكر ، كان علينا التضحية بالتالي لصالح الأول ، وان نكون افلاطونيين فنفهم الكائن ونشيح عن المستقبل .

واذا كوّن القارىء فكرة عمن عرضنا من أدباء ، فلم يكوّن بعد ، طبعاً ، فكرة عن كامل الأدب اليوناني .

ولم يكن بالامكان توسيع الموجز اكثر ، ولا اختصار الموسّع بعد . فلم نتكلم على الادب العلمي عند اليونان ، وله مكانته الواسعة في فكرهم وكل تراثنا . فلا يمكننا اذن ، اطلاق خلاصة عامة في بضعة أسطر .

حسبنا ، إن هو أحب التوغل اكثر ،أننا ضوأنا له الطريق ، أسماء وتواريخ ، فما عليه ، بعد ، سوى حمل قنديله ، واتّباع الضوء .

مراجع ببليوغرافية

Pour établir la bibliographie méthodique d'un auteur grec, se servir des instruments de travail suivants : *a)* pour la période antérieure à 1914, P. Masqueray, *Bibliographie pratique de la Littérature grecque*, Paris, Klincksieck, 1914 ; *b)* pour la période 1914-1924, J. Marouzeau, *Dix années de bibliographie classique*, Paris, Belles-Lettres, 1927 ; *c)* pour la période postérieure à 1924, J. Marouzeau, *L'Année philologique*, Paris, Belles-Lettres, un volume par an (un seul pour 1924-1926) continuée par J. Ernst. Compléter, pour la période postérieure au dernier fascicule paru de *L'Année philologique*, par la revue *Gnomon* et par les listes de « derniers ouvrages reçus » dans chaque fascicule de la *Revue des Etudes grecques* et de la *Revue philologique*. — Utiliser aussi Lambrino, *Bibliographie de l'Antiquité classique*, I, *Auteurs et textes*, Paris, Belles-Lettres, 1951 (pour la période 1896-1914). — Consulter J. Defradas, *Les études supérieures de grec*, Paris, Soc. Ed. Ens. sup., 1955.

Ouvrages généraux. — A. et M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, Fontemoing, I, 3ᵉ éd., 1910 ; II, 3ᵉ éd., 1914 ; III, 3ᵉ éd., 1913 ; IV, 2ᵉ éd., 1900 ; V, 1899 ; *Manuel d'histoire de la littérature grecque*, Fontemoing (= actuelle librairie de Boccard), 1910 ; R. Flacelière, *Histoire littéraire de la Grèce*, Fayard, 1962.

Collections de textes et traductions. — *Collection des Universités de France*, publiée par la Société d'Editions « Les Belles-Lettres », à Paris (texte, et traduction en regard) : c'est la mieux adaptée aux besoins du lecteur humaniste et honnête homme ; — *collection des classiques Garnier*, chez Garnier, Paris ; — *collection « Erasme »*, Presses Universitaires de France (texte avec notes) ; — *collection Loeb*, chez Heinemann, à Londres (texte et traduction anglaise) ; toutes ces collections sont en cours de publication ; — *collection Didot* (texte, et traduction latine en face ; 70 volumes in-4° ; manquent Pindare et les lyriques) ; — la collection de textes la plus complète est celle des éditions *Teubner* à Leipzig, mais elle ne donne aucune traduction ; — *Bibliothèque de la Pléiade*, Paris, Gallimard (plusieurs auteurs grecs parus ; traduction seule).

Quelques ouvrages en français se rapportant aux questions traitées ici. — I. — P. Mazon, *Introduction à l'« Iliade »*, Paris, Belles-Lettres, 1942. — A. Severyns, *Homère*, 3 vol. (surtout I, *Le cadre historique*), Bruxelles, Office de Publicité, 1944 et suiv. — F. Robert, *Homère*, Paris, P.U.F., 1950. — G. Germain, *Genèse de l'« Odyssée »*, P.U.F., 1954.

II. — Th. Reinach, *La musique grecque*, Paris, Payot, 1920. — L. Séchan, *La danse grecque antique*, Paris, de Boccard, 1930. — J. Duchemin, *Pindare poète et prophète*, Paris, Belles-Lettres, 1955. — G. Méautis, *Pindare le Dorien*, A. Michel, 1962.

III. — O. Navarre, *Le théâtre grec*, Paris, Payot, 1925. — L. Séchan, *La tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, thèse, Paris, Champion, 1926. — J. de Romilly, *La tragédie grecque*,

Paris, P.U.F., 1970 ; — *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris, Vrin, 1971. — M. Croiset, *Eschyle, études sur l'invention dramatique, dans son théâtre*, Paris, Belles-Lettres, 1928. — M. L. Delcourt, *Eschyle*, Paris, Rieder, 1934. — J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, thèse, Paris, Belles-Lettres, 1935. — J. de Romilly, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, Belles-Lettres, 1958. — Allègre, *Sophocle, essai sur les ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies*, Paris, Fontemoing, 1905. — P. Masqueray, *Les idées d'Euripide*, Paris, Hachette, 1903. — M. Delcourt, *La vie d'Euripide*, Gallimard, 1930. — E. Delebecque, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris, Klincksieck, 1951. — F. Jouan, *Euripide et les légendes des chants cypriens*, Paris, Belles-Lettres, 1966. — P. Mazon, *La composition des comédies d'Aristophane*, thèse, Paris, Hachette, 1904. — J. Taillardat, *Les images d'Aristophane*, Paris, Belles-Lettres, 1965. — Ph. Legrand, *Daos*, Paris, Fontemoing, 1910. — G. Méautis, *Le crépuscule d'Athènes et Ménandre*, Paris, Hachette, 1954. — A. Bataille, adaptation du *Dyscolos* de Ménandre, Gallimard, 1962.

IV. — Ph. Legrand, *Introduction* (1 vol.) à son édition d'Hérodote, Paris, Belles-Lettres, 1932. — J. de Romilly, *Thucydide et l'impérialisme athénien*, Paris, Belles-Lettres, 1947 ; *Théorie et raison chez Thucydide*, Paris, Belles-Lettres, 1956. — J. Luccioni, *Les idées politiques et sociales de Xénophon*, Gap, 1947. — E. Delebecque, *Essai sur la vie de Xénophon*, Paris, Klincksieck, 1957.

V. — A. Diès, *Autour de Platon*, 2 vol., Paris, Beauchesne, 1927. — L. Robin, *Platon*, Paris, Alcan, 1935. — P. Frutiger, *Les mythes chez Platon*, Paris, Alcan, 1930. — A.-J. Festugière, *Contemplation et vie contemplative chez Platon*, Paris, 1936, 2e éd., 1950. — P.-M. Schuhl, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, thèse, Paris, Alcan, 1933 ; — *L'œuvre de Platon*, P.U.F., 1954 ; — *Etudes sur la fabulation platonicienne*, P.U.F., 1947 ; — *Platon et l'art de son temps*, P.U.F., 2e éd., 1952. — P. Vicaire, *Platon critique littéraire*, Klincksieck, 1960. — J. Brun, *Platon et l'Académie*, Paris, P.U.F., 1960. — G. Rodis-Lewis, *Platon*, Paris, Seghers, 1965. — O. Hamelin, *Le système d'Aristote*, publié par L. Robin, Paris, Alcan, 1920. — Joseph Moreau, *Aristote et son école*, Paris, P.U.F., 1962. — R. Weil, *Aristote et l'histoire, essai sur la « Politique »*, Klincksieck, 1960. — J. Brun, *Aristote et le Lycée*, Paris, P.U.F., 1961. — Alain, *Idées : Platon, Descartes, Hegel*, Paris, Hartmann, 1932. — L. Robin, *La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*, coll. « L'Evolution de l'Humanité », Paris, Renaissance du Livre, 1923. — V. Goldschmidt, *Questions platoniciennes*, Paris, Vrin, 1970 ; — *Platonisme et pensée contemporaine*, Paris, Aubier, 1970.

VI. — O. Navarre, *La rhétorique grecque avant Aristote*, thèse, Paris, Hachette, 1900. — P. Cloché, *Démosthène*, Paris, Payot, 1937. — G. Mathieu, *Les idées politiques d'Isocrate*, Paris, Belles-Lettres, 1925. — *Démosthène, l'homme et l'œuvre*, Paris, Boivin, 1948.

VII. — Ph. Legrand, *La poésie alexandrine*, Paris, Payot, 1924. — *Etude sur Théocrite*, Paris, Fontemoing, 1898. — E. Cahen, *Callimaque et son œuvre poétique*, Paris, de Boccard, 1929. — P. Pédech, *La méthode historique de Polybe*, Paris, Belles-Lettres, 1966. — O. Gréard, *De la morale de Plutarque*, thèse, Paris, Hachette, 1866. — L. Latzarus, *Les idées religieuses de Plutarque*, thèse, Paris, Leroux, 1920. — G. Soury, *La démonologie de Plutarque*, thèse, Paris, Belles-Lettres, 1942. — P. Caster, *Lucien et la pensée religieuse de son temps*, thèse, Paris, Belles-Lettres, 1937. — J. Bompaire, *Lucien écrivain*, thèse, de Boccard, 1958.

فهـرس

منشورات عويدات ١٩٨٣/٦٩٢

Fernand ROBERT
Professeur à la Sorbonne

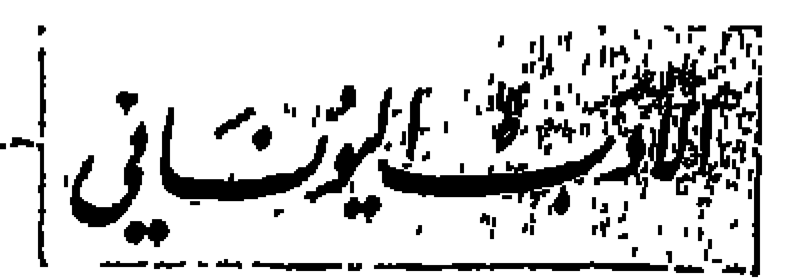
LA LITTERATURE GRECQUE

Texte traduit en arabe

par

Henri ZOGHAIB

EDITIONS OUEIDAT
Beyrouth - Paris



زدني علماً

- آداب الهند / لويس رونو (١٦٦) . . . .
- الاتجاهات الأدبية الحديثة / ألبيريس (١٥٥) . . . .
- الأدب الالماني / جوزف فرنسوا انجيلوز (١١١) . . . . . .
- الأدب الامريكي / جاك فرديناند كاهن (١٥٢) . . . . . .
- الأدب السوفياتي / آلان بريشاك (١٥٩) . . . .
- الأدب الصيني / أوديل كالتنمارك (١٧٤) . . . .
- الأدب الايطالي / بول آريغي (١٣٠) . . . .
- الأدب الرمزي / هنري بير (٢٧) . . . .
- الأدب الطبيعي / بيار كونبي (٦٩) . . . .
- الأدب المقارن / ماريوس فرنسوا غويار (١٠) . . . .
- الأدب اليوناني / فرنان روبير (١٩٤) . . . .
- أدباء من الشرق والغرب / الدكتور عيسى الناعوري (٦)
- الأسطورة / ك. ك. راثفين (١٠٣) . . . .
- بحوث في الرواية الجديدة / ميشال بوتور (٢٠٢)
- الدراما والدرامية / س. و. داوسن (١٤٩) . .
- دستويفسكي / اندريه جيد (١٧) . . . .
- دفاعاً عن الأدب / كلود روى (١٠٠) . . . .
- الرواية البوليسية / بيار بولو وتوماس نرسجك (٦
- روسو / اندريه كريسون (٢٦) . . . .